RUSKIN

Aus der Bibliothek
Heinrich Wölfflins

JOHN RUSKIN
WERKE BD. XI·XII

JOHN RUSKIN

AUSGEWÄHLTE WERKE IN VOLLSTÄNDIGER ÜBERSETZUNG

BAND XI·XII

BUCHSCHMUCK VON J. V. CISSARZ-DRESDEN
UMSCHLAGZEICHNUNG VON OTTO ECKMANN

JOHN RUSKIN

MODERNE MALER

BD. I·II

IM AUSZUG ÜBERSETZT UND
ZUSAMMENGEFASST VON
CHARLOTTE BROICHER

VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS, LEIPZIG 1902.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Vorwort	VII
Einleitung	2
I. Abschnitt	
VON DEN DURCH KUNST ÜBERTRAGBAREN IDEEN	26
I. Vorstellungen des Könnens	35
Über das Erhabene	41
II. Vorstellungen der Nachahmung	44
III. Vorstellungen der Wahrheit	47
Wahrheit der Natur und der Symbolik	47
Wahrheit im Verhältnis zu Schönheit und anderen Relationen	50
Wahrheit der Natur wird nicht von unkultivierten Sinnen wahrgenommen	54
Über die relative Bedeutung der Wahrheiten	62
Ausnahme-Wahrheiten sind wichtiger als allgemeine	63
Die Wahrheiten der Farbe sind die bedeutungslosesten	65
Wahrheit des Tons	68
Wahrheit der Farbe	74
Wahrheit des Chiaroscuro	88
Wahrheit des Raumes abhängig vom Fokus des Auges	93
Über Wahrheit des Raumes abhängig von der Aufnahmefähigkeit des Auges	97
Wahrheit der Himmel	105
Der freie Himmel	105
Wahrheit der Wolken	109
1. Cirrus-Region	109
2. Zentrale Wolkenregion	110
3. Die Region der Regenwolke	114
Wahrheit der Erde	116
Wahrheit des Wassers	119
Wasser von den Modernen gemalt	130
Wahrheit der Vegetation	136

Allgemeine Bemerkungen über die Wahrheit bei Turner Seite 142
Moderne Kunst und moderne Kritik 145

II. Abschnitt

VON DES MENSCHEN ÄSTHETISCHER FÄHIGKEIT 152
IV. Vorstellungen der Schönheit 152
Die theoretische Fähigkeit in Beziehung zu Sinnesgenüssen 161
Über Geschmacksbildung 168
Falsche Ansichten über Schönheit 170
Von symbolischer Schönheit 174
1. Von der Unendlichkeit als Symbol göttlicher Unbegreiflichkeit 174
2. Von der Einheit als Symbol des göttlich Umfassenden 183
3. Von der Ruhe als Symbol göttlichen Beharrens 189
4. Von der Symmetrie als Symbol göttlicher Gerechtigkeit 193
5. Von der Reinheit als Symbol göttlicher Energie 195
6. Vom Maßhalten als Symbol der Gesetzmäßigkeit 201
Allgemeines über symbolische Schönheit 204
Von der Schönheit des Lebens 206
1. Ihre Relativität 206
2. Ihre Entwicklung 208
3. Von der lebendigen Schönheit des Menschen 216
Allgemeine Folgerungen aus der ästhetisch-theoretischen Fähigkeit 236
VON DER FANTASIE 241
I. Von der associativen Fantasie 244
II. Von der durchdringenden Fantasie 258
III. Von Fantasie der Anschauung 282
IV. Vom übermenschlichen Ideal 298

VORWORT

Die fünf Bände der Modernen Maler, Ruskins erstes Epoche machendes Werk, sind in einem Zeitraum von siebzehn Jahren entstanden. Der erste und zweite Band, die kurz aufeinander folgten (1843 und 46), haben Ruskins Ruhm begründet und die Ära der modernen Kunstkritik heraufgeführt.

Die Bedeutung der neugewonnenen Naturerkenntnis jener Tage wurde auf alle Lebensgebiete übertragen. Ruskin selbst meint, dass seine Entwicklung ohne Rousseau und seinen Einfluss auf die englische Literatur, wie er sich in der Romantik und dem Naturalismus Walter Scotts, Wordsworths und Byrons ausgewirkt habe, undenkbar gewesen sei. Die exakte Naturwissenschaft, mit der er in Oxford in Berührung trat, und die Romantik des Empfindungslebens, die er schon als Kind aufgesogen hatte, bilden Kette und Einschlag seiner Kunstauffassung. Sein im Naturbeobachten geschärftes Auge lenkte seinen betrachtenden, erkennenden Sinn früh auf die Tatsache, dass die alten Landschafter die Natur nicht in ihrer Unerschöpflichkeit und vollen Wahrheit geschaut und gemalt hätten, und dass in den Darstellungen der jungen modernen Maler Elemente zum Ausdruck kämen,

die kein Maler der klassizistischen Zeit empfunden habe. Das moderne Naturgefühl fand damals den ersten glänzenden Ausdruck in Turners Schöpfungen, der aber in seinen höchsten Natur- und Kunstoffenbarungen unverstanden blieb. Als Maler, hatten Ruskin die Feinheiten des Turnerischen Könnens zu glühender Bewunderung entflammt. An der Natur hatte sich sein Auge von Kind auf ernährt und ihre Mannigfaltigkeit aufgetrunken. Seiner Seele hatte sich ihre Stimme als Gottes Stimme offenbart. So kündete er nur seine eigenen Erlebnisse, als er für Turners Kunst begeistert in die Schranken trat. In seinen Schilderungen der Natur, als dem Urborn dieser neuen Kunst, wie in der Vergegenwärtigung seiner Bilder, hat er die englische Prosa zu einer bis dahin unerreichten Höhe geführt.

Ruskins rezeptivem Genie hatten sich aber an Turners Kunst neue künstlerische Werte erschlossen. Der erste Band der Modernen Maler enthält eine Ästhetik des Impressionismus, wenn auch in einem andern Sinn als den, welchen eine einseitige Richtung heute mit diesem Schlagwort verbindet. Nach Ruskins Auffassung ist alle große Kunst impressionistisch, als Ausdruck der künstlerischen Eigenart einer bestimmten Persönlichkeit, die ihre sinnlichen und seelischen Impressionen im Kunstwerk veranschaulicht und auf den Beschauer zu übertragen vermag. Selbst die Schönheit der Architektur beruht für ihn auf der Impression ihrer Gesamtwirkung: dem Eindruck einer aus unvollkommenen Einzelheiten sich ergebenden Einheit, die die Fantasie des Künstlers als solche kon-

zipiert hat. Seine Vorliebe für die Gotik beruht nicht zum wenigsten auf dieser ihr besonderen Qualität, im Gegensatz zur Architektur der Renaissance, die in einförmiger Vollendung dieselben Muster wiederholt.

Der erste Band behandelt Naturalismus und Symbolismus nur als verschiedene Seiten desselben Vorstellungsgebietes — dem der Wahrheit. An Naturschilderungen von einem Nuancenreichtum ohne gleichen, wird dem Laien das künstlerische Sehen begreiflich gemacht und die technischen Qualitäten der Malerei erhellt als Voraussetzungen des Kunstwerks. Obwohl er diese Notwendigkeiten so beredt entwickelt wie ein Maler des Naturalismus, bleibt er nicht stehen bei der Kunst um der Kunst willen. Die Technik und ihre Vollendung ist ihm doch nur Vorbedingung für eine schöpferische Kunst der Fantasie. Zweck dieser höchsten Kunst ist ihm aber zugleich, den Menschen seiner höchsten Bestimmung entgegenzuführen: im Anschauen und Genießen ihrer höchsten Offenbarungen von dem Zweckempfinden persönlicher Begrenzung frei, und Gottes Wesen teilhaft zu werden.

Davon handelt der zweite Band.

Die Intuition der schöpferischen Fantasie zur höchsten Gestaltung zu bilden, ist nur dem großen Künstler gegeben. Ihr kommt die Fähigkeit des Menschen zur ästhetischen Betrachtung entgegen. Die Kontemplation oder Theoria der Griechen ist Ruskin dasselbe, was Kant Anschauung genannt hat. Der erste Abschnitt des zweiten Bandes ist der Versuch, die

künstlerische Anschauung im Menschen zu entwickeln, und ihn im Symbol des Endlichen das Unendliche ahnend schauen zu lassen. Denn sowenig Ruskin Kunst und Moral trennen kann, sowenig zerfallen ihm als Romantiker, Religion und Ästhetik in Sondergebiete. Die religiöse Grundlage seiner Ästhetik, ist ein von pantheistischem Empfinden durchgeistigter Theismus. Die Werke der Frühitaliener untersucht er zum ersten Mal auf ihre Prinzipien der Komposition. In der Kunst, sie dem Leser zur Anschauung zu bringen, feiert seine Sprache ihre höchsten Triumphe. Die aus beiden Bänden hier vorliegenden Auszüge sind ein Zeugnis für die Kraft und Weite seines Genies. Er hat es vermocht, das was in den künstlerischen Bestrebungen und Kunstanschauungen der Gegenwart auseinanderfällt, in sich zur Einheit zu runden und als Einheit zu gestalten.

Es könnte befremden, dass den Prinzipien des Verlegers entgegen, gerade der erste und zweite Band dieses bedeutsamen Werkes nur im Auszug erscheinen. Es waren aber verschiedene Gründe, die gegen eine vollständige Übersetzung des Originals ins Gewicht fielen.

Der Inhalt des ersten Bandes ist so fest in Lockesche Formeln eingeschachtelt, dass man seine Bedeutung für die Gegenwart erst erfasst, wenn man ihn daraus gelöst hat. Viele Kürzungen ergeben sich damit von selbst. Der lange Abschnitt über ‚Allgemeine Anwendung der Prinzipien' wendet diese größtenteils auf die Kunst englischer Aquarellisten an, die in Deutschland mit wenig Ausnahmen unbe-

kannt geblieben sind. Er ist fortgelassen. Den Abschnitt über ‚Allgemeine Wahrheiten' der Himmel, der Wolken, der Erde, des Vordergrundes, habe ich stark gekürzt, da Ruskin dies Thema in Band IV in erweiterter Form ausführlich dargelegt hat, ohne sich dort an die philosophischen Formeln des ersten Bandes gebunden und dadurch beschränkt zu fühlen.

Im zweiten Band habe ich gesucht, das Bleibende seiner Ausführungen aus den dogmatischen Hüllen zu lösen, die es in der ursprünglichen Form, für die Mehrzahl deutscher Leser ungenießbar machen würden. Sagt er doch selbst in der Vorrede zu ‚Sesam und Lilien', dass seine frühesten religiösen Ansichten irrtümlich gewesen, als Ausdruck der Lehren einer engen Sekte, in der er erzogen worden, und in der auch seine Urteile über Geschichte schief geraten seien.

Was von jedem Menschen gilt, der sich lebendig fortentwickelt, dass er Äußerungen seiner überwundenen Lebensanschauungen nicht mehr hören mag, gilt von produktiven Geistern im Besonderen. Goethe hatte in seinem Alter geradezu eine Abneigung gegen seine Jugendwerke. Wenn nun Ruskin auch zugibt, dass in diesem zweiten Band, *mingled among these either unnecessary or erroneous statements, I find indeed some that might be still of value*; wenn er weiter ausdrücklich bezeugt, dass alles, was er darin über Kunst, Nationalökonomie und Moral gesagt, er noch immer aufrecht erhalte, fehlte ihm doch die Neigung, diesen wie den ersten Band umzuarbeiten; so wie sie waren, wollte er sie aber eine lange Zeit hin-

durch überhaupt nicht mehr in neuen Auflagen erscheinen lassen.

Dies hat mich veranlasst, das was er verwarf fortzulassen, und was er selbst für bleibend erachtete auszusondern. Nur in einem bin ich seinem Urteil nicht gefolgt. Im Alter spricht er abfällig über seine feinsinnigen Untersuchungen der Qualitäten von *Imagination* und *Fancy*. Mit dem englischen Ästhetiker Bosanquet auf meiner Seite, der diese Ausführungen unter das Bedeutendste rechnet, nicht nur was Ruskin geschrieben, sondern was in dem Bereich der ganzen ästhetischen Literatur jemals über dies Problem gesagt worden ist, habe ich den Abschnitt von der Fantasie tunlichst unverkürzt gelassen. Die Unterschiede, die Ruskin zwischen *Imagination* und *Fancy* macht, ließen sich durch wörtliche Übersetzung nicht wiedergeben. So bin ich dem Rat des Philosophen und Ästhetikers Wilhelm Dilthey gefolgt, und habe *Imagination* mit Fantasie, und *Fancy* mit geistreich übertragen.

Welche Eindrücke und Erlebnisse bei Ruskin die Wandlungen bewirkt haben, die ihn vom ersten bis zum zweiten Bande leiteten, habe ich in dem Abschnitt ‚Übergänge' meiner gleichzeitig erscheinenden Essays über ‚Ruskin und sein Werk' entwickelt. Beide Bände gehören zu einander. Die Essays, die seine Anschauungen aus seiner Persönlichkeit lebendig machen, sind nur Präludien, die die große Fuge dieses Erstlingswerks seiner Jugend einleiten sollen.

Berlin, im September 1902.

CHARLOTTE BROICHER

MODERNE MALER I

EINLEITUNG

[Im Vorwort zur ersten Auflage des ersten Bandes der ‚Modern Painters' entwickelt Ruskin kurz die Veranlassung zu seinem Hervortreten:]

Wenn der öffentliche Geschmack immer mehr sinkt, und die Presse ihren Einfluss benutzt, um das nationale Gefühl durch alles, was in der Kunst theatralisch, affektiert und falsch ist, zu vergiften, während sie Zoten reißt über das höchste Ideal der Landschaftsmalerei das es je gegeben, wird es dem, der das wahrhaft Große in der Kunst erkennt, zur Pflicht, furchtlos hervorzutreten und die Autorität der Schönheit und Wahrheit zu begründen . . . .

[Die Vorrede zur zweiten Auflage, die das folgende Jahr schon notwendig wurde, enthält sein Programm. Obwohl 1844 geschrieben, ist sie für Deutschland in vielem so aktuell, als wäre sie heute verfasst. In wundervollem Pathos und prächtigen Bildern will der Verfasser Verständnis für lebende moderne Künstler erwecken:]

Die Gefahr, dass unsichtbare Nebel aufgehende Sterne verdunkeln, ist eben so groß, als dass sicht-

bare Wolken schon am Himmel thronende Sterne verhüllen. Da die Menschen meist durch Missgunst bestimmt werden, sind sie oft erst bereit, die Vorzüge anderer anzuerkennen, wenn es zu spät ist. Sie freuen sich mehr an verletzendem als harmlosem Tadel, und sind toleranter gegen die Härte, die Herzen bricht und Glück tötet, als gegen ohnmächtige Strenge . . . Hooker sagt: „Die Welt erträgt nicht die Wahrnehmung, dass die Gegenwart weiser sei, als die Vergangenheit. Wer daher eine Größe der Gegenwart der Vergangenheit gegenüber ausspielt, hat alles gegen sich . . . Wohl beruht das Heil der Kunst auf dem Hochhalten der Alten. Die von Jahrhunderten ausgebildeten, aufgespeicherten Schätze würden ohne die Autorität des Alters von der Wut der Mode oder dem Gleißen der Neuheit fortgefegt. Die Erkenntnis ganzer Jahrhunderte, Prinzipien, die viele gewaltige Geister erst im Tode erkannten, würde der Fanatismus einer Partei stürzen und die Insolenz einer Stunde preisgeben . . . . Das Beste, was viertausend Jahre hervorgebracht haben, ist schon seiner Quantität nach jenseit aller Rivalität einer Generation. Aber es ist unmöglich, dass alle Werke der Vergangenheit sich abstrakter oder absoluter Vollendung nähern. Auch uns ist etwas geblieben, das wir weiter führen oder vollenden können. Jede Generation besitzt die Möglichkeit, ein Individuum ersten Ranges hervorzubringen, das auf seine Weise, wenn man seinen Weg ebnet, Größeres schaffen kann,

als bisher erreicht worden. Wir dürfen daher so wenig das, was die Vergangenheit uns Vollkommenes hinterlassen hat, verkennen, als es für die absolute Vollendung, zu der es uns nur anleiten soll, halten . . . . . Ein Bild, das die Natur interpretiert, ist unschätzbar; ein Bild aber, das die Natur ersetzen will, würde besser verbrannt. Der junge Künstler, der sich mit Entsetzen von dem Bilderstürmer abwendet, der jeden Fingerzeig, jedes Licht der Alten ihm entreißen und ihn in einen Zustand der Kindheit versetzen möchte, wird in anderer Richtung eben so betrogen, wenn er sich durch die Erkenntnis und das Erbe der Vergangenheit fesseln und von allem Vorwärtsschreiten zurückhalten lässt; wenn er gemalte Leinwand zwischen sich und den Himmel und die Tradition zwischen sich und Gott stellt."

Die konventionelle Lehrweise ist am meisten zu fürchten, weil jeder große Meister das Höchste in der Kunst, alles Schöpferische, alles auf der Fantasie beruhende aus sich heraus gestaltet. Wir beurteilen einen aufstrebenden Schriftsteller nicht nach dem, was er mit anderen gemein hat, sondern nach dem, was ihn von anderen unterscheidet. Wohl raten wir ihm, in Nebendingen bewährten Meistern zu folgen, erklären ihn aber erst für groß, wenn er seinen eigenen Stil gefunden hat.

Beruht die Kunst auf etwas anderem als auf Kniffen und Geheimmitteln, dann sind auch die größten Ta-

lente jeder Generation eines Volkes befähigt, wenn sie denselben Fleiß, dieselbe Leidenschaft auf ihr Ziel verwenden wie die Alten, ihrer Art nach etwas eben so Großes zu vollbringen, denn abstrakte Vollendung auf einem Gebiet schließt nicht jede Vollendung auf allen Gebieten in sich.

Wenn ein Künstler befähigt ist, die Werke der Vergangenheit an Größe zu erreichen oder zu übertreffen, so werden seine Schöpfungen der Manier und Materie nach ganz andere sein als alle vorhergegangenen. Statt nun in Kunstangelegenheiten zu folgern, ein Werk, das keinem früheren, als Kunstkanon geltenden, gleiche, müsse untergeordnet sein, halten wir es vielmehr für möglich, dass sich darin ein neuer und vielleicht höherer Kanon kündige. Wenn ein modernes Kunstwerk die Autorität der Natur auf seiner Seite hat und auf ewigen Wahrheiten beruht, so spricht dies mehr für seine Größe als sein Unterschied mit allem voraufgegangenen.

Wenn solch Talent erstünde, würde es die Welt der Kritik in zwei Lager spalten. Das eine wären die Leute, die unfähig sind etwas ohne Präzedenzfall zu beurteilen; die nur mit den Wahrheiten früherer Kunstwerke vertraut sind. Ihr Tadel würde an Heftigkeit und Animosität wachsen, je weiter sich der Meister von ihrem besonderen Kanon entfernte. Die kleinere Partei, vorurteilslos, mit weiterem Horizont, erblickte in dem Werk des kühnen Neuerers ein Zeugnis für bisher unerkannte Wahrheiten. Ihre feurige

Bewunderung wüchse, je kühner und tiefer der Meister in neue Bereiche eindringt, und verminderte sich an Zahl, je mehr sie an Begeisterung wüchse. Denn je ungestümer des Meisters Aufstieg, je höher sein Erfolg, um so weniger wird er verstanden. Und zuletzt, wenn er in seinem Lauf nie inne hält auf dem Höhepunkt seines ihn verzehrenden Könnens, behält er nur Wenige zur Seite. Seine früheren Jünger fallen ab, seine Feinde verdoppeln sich an Zahl und Galle, und seine Überlegenheit erweist sich nur denen, die sich dem Studium der neuen von ihm entdeckten Wahrheiten hingeben.

Ein solcher Geist ist unter uns erstanden. Seine Kraft hat sich gesteigert auf Kampfplätzen, wo er sie voll entfalten konnte; er steht jetzt im Zenit seines Könnens und seine Anerkennung auf dem Aussterbeetat.

Niemals ist jemand von einer aktuellen Wahrheit überzeugt gewesen, der nicht den Trieb und die Kraft in sich verspürt hätte, sie zu verkünden. Ich werde die Überlegenheit dieses großen Meisters bezeugen, dadurch allgemein anwendbare und bisher unbekannte Prinzipien der Landschaftsmalerei erhärten und damit wahrer Kunst dienen.

Ich rechne nicht unmittelbar auf Erfolg bei der öffentlichen Meinung. Wir irren uns über das Wesen der Krankheiten, an denen die Menschen leiden, wenn wir glauben, um Irrtümer auszurotten, bedürfe es nur eines Hinweises auf sie. Ach, von wie viel Gemüts-

krankheiten müssen sie erst geheilt werden, um den Erweis der Wahrheit zu ertragen!

Nun ist mir zwar fraglich, ob die bildende Kunst jemals, ausgenommen in ihren ersten, rohesten Stadien, moralischen Einfluss auf die Menschheit gewonnen hat. Das römische Staatswesen stand höher als *magnorum artificum frangebat pocula miles, ut phaleris gauderes equus* wie später, als seine Mauern in Gold und Marmor glänzten. Das religiöse Leben in Italien war reiner, ehe Giotto die Barbarei der byzantinischen Schule zerstört hatte, und der Maler des ‚jüngsten Gerichts' und der Bildhauer des ‚Perseus' Seite an Seite miteinander rangen. Ein rohes Symbol wirkt auf das Gemüt oft tiefer als ein verfeinertes, und je höher die Bilder als Kunstwerke steigen, um so weniger dienen sie der Frömmigkeit.

Dem sei wie ihm wolle; jedenfalls war alles, was die Landschaftsmalerei bisher in dieser Richtung hervorgebracht hat, ganz wirkungslos. Sie hat kein moralisches Ziel erreicht und nichts dauernd Gutes geschaffen. Sie hat den Geist angeregt, den Scharfsinn geübt, aber nie zum Herzen gesprochen; uns nie das Leben in der Tiefe erschlossen; nie seine Vergänglichkeit bezeugt, ist nie in das Verborgene eingedrungen, hat das Dunkel nie erhellt, uns nie das Wunder, die Macht und die Herrlichkeit der Welt fühlbar gemacht, uns nie Schauer der Anbetung erweckt. Statt Gottes Allmacht zu bezeugen, stellt sie das eigene Können ins Licht, und für die gött-

liche Wahrheit der Natur bietet sie uns menschliche Surrogate. Das sind Zeichen einer niedrigen, falschen Schule. Das Können des Künstlers und seine Vollendung erweist sich erst darin, dass man jenes über dieser vergisst.

Einer großen Dichtung gegenüber sind wir ganz in den Inhalt versenkt. Wir sehen, wie der Künstler sieht, aber wir sehen ihn nicht. Wir werden Teil von ihm, wir fühlen, urteilen wie er. Denken wir an Aeschylos, während wir Kassandras Schweigen lauschen? Oder an Shakespear, während wir Lears Wehklagen horchen? Die Größe des Meisters offenbart sich in seiner Selbstvernichtung. Jeder große Dichter lenkt den Sinn von sich auf die Schönheit, die er nicht geschaffen, und auf das Wissen, das seine Erkenntnis übersteigt.

Dasselbe gilt von der Malerei. Aber bisher hat die Landschaftsmalerei nicht gesucht, Gott die Ehre zu geben. Ist der Leser starr bei diesen Worten, als wollte ich die Würde der Religion damit herabsetzen? Sein Erstaunen ist ein Beweis, dass mein Standpunkt der rechte ist. Es klingt wie wilde, törichte Trunkenheit, eine bestimmte moralische Wirkung von der Landschaftsmalerei zu erwarten. Aber muss es so klingen? Ist die sichtbar gemachte Farbe, die wahrgenommene Herrlichkeit der Formation ein so wirkungsloses Instrument in des Künstlers Hand, dass sie nur die Neugier befriedigen und die Langeweile vertreiben kann? Heißt es nicht die ihm zu Gebote

stehenden Mittel vernachlässigen, wo Worte und Töne erwärmen und die innerste Seele läutern sollen, wenn der Maler mit seinen Ausdrucksmitteln nur amüsieren will und niemals versucht, seine nicht in Worte zu fassenden Empfindungen auf den Beschauer zu übertragen?

Dies Übel wurzelt in dem alten System der Landschaftsmalerei. Der Maler verbessert Gottes Werk nach eigenem Ermessen; sein Schatten fällt auf alles was er schaut, er macht sich zum Herrn, wo er Jünger sein müsste, und kombiniert Landschaften, deren höchster Ruhm ihre Unmöglichkeit ist . . . . Es gibt aber nur einen großen Stil; und das ist die auf genauer Kenntnis beruhende einfache Wiedergabe des besonderen Charakters jedes in Frage kommenden Dinges, es sei Mensch, Tier oder Blume. Jede Änderung, Karikatur und Leugnung dieses besonderen Charakters ist der Tod jeder Größe, Wahrheit, Schönheit und Schicklichkeit.

Häufig wird die Übertretung dieser Gesetze damit gerechtfertigt, dass die Einführung mythologischer Abstraktionen in die Landschaft eine fantastische Umgestaltung der Naturformation verlange. Wenn ein mythologisches, geistiges oder göttliches Wesen ursprüngliche Wahrheit oder Schönheit symbolisieren soll, muss eine ursächliche wahre Beziehung zwischen der abstrakten Idee und der wirklichen Natur veranschaulicht werden. Die Wälder und Wässer, die der Grieche mit Typen des Lebens

bevölkerte, waren dieselben, die noch heute um die Trümmer seiner Altäre rauschen und fluten. Seine Fantasie war von sichtbaren und möglichen Gestalten erfüllt, und ihre Fleisch gewordene Schönheit kann man nur verstehen, wenn man weiß, wie rein die ursprüngliche Vorstellung war, die sie wach gerufen. Wo Göttlichkeit auf den Zügen oder der Gestalt des überirdischen Wesens thront, darf sie ohne zu befremden auf dem Wirbelwind reiten und auf den Wolken wandeln. Trägt sie aber Züge der Sterblichkeit, dann wird keine Umgestaltung der Erdformation ihr den Eindruck himmlischen Ursprungs verleihen. Gibt es also keinen idealen Landschaftscharakter? Ohne Zweifel; und Reynolds hätte ihn seinem Wesen nach wohl erkennen können. Jedes Kraut, jede Blume, jeder Baum hat eine ideale Form, die jedes Individuum der Gattung unter günstigen Umständen erreichen kann. Jeder Landschafter sollte die charakteristischen Merkmale aller Einzelheiten, die er darstellt, kennen. In seinen höchsten Idealwerken werden alsdann alle Verschiedenheiten vollkommen zum Ausdruck kommen, je nach der Bedeutung des Einzelnen für das Ganze. Wo es sich um Erhebungen des Bodens handelt, wird er die Unterschiede streng gliedern, wie der Bildhauer in einer Kolossalstatue die Muskulatur andeutet. Wo es sich um Schönheit handelt, muss sie mit dem größten Raffinement, dessen seine Hand fähig ist, ausgedrückt werden . . . Reynolds erteilt den Rat, die besondere Formation

in der Landschaft zu vernachlässigen, sie nur in großen Massen zu behandeln und nur allgemeine Wahrheiten darzustellen. Die Beweglichkeit des Laubes, aber nicht seine Art. Die Härte der Felsen, aber nicht ihr mineralogisches Gestein. Reynolds belehrt uns in seiner XI. Lektion, dass der Landschafter nicht für den Virtuosen und Naturforscher arbeite, sondern für den allgemeinen Beobachter des Lebens und der Natur. Das ist wahr in demselben Sinn, in dem der Bildhauer nicht für den Anatomen, sondern für den gewöhnlichen Beobachter des Lebens und der Natur schafft. Deshalb darf der Bildhauer aber nicht der Erkenntnis und Wiedergabe anatomischer Einzelheiten ermangeln. Je raffinierter er dies ausdrücken kann, um so vollendeter sein Werk. Was dem Anatomen Zweck, ist dem Bildhauer Mittel. Der erstere begehrt Einzelheiten um ihrer selbst willen, der andere, um sein Werk mit Leben zu durchglühen und in Schönheit zu prägen. Ebenso in der Landschaft. Botanische und geologische Einzelheiten steigern nur den Gesamteindruck. Am Vordergrund von Tizians ‚Pietro Martiri' lobt Reynolds es besonders, dass die Pflanzen genügend ausgeführt seien, um ihre Unterschiede festzustellen, aber nicht mehr. Aber Reynolds irrt sich. Er selbst ist ein seltsames Beispiel für den Irrtum, den er Vasari vorwirft: das zu sehen, was er sehen will. Er sieht vielmehr nicht, was er nicht sehen will.

Die großen italienischen Maler und ganz besonders

Tizian, weil er am meisten von Landschaft versteht, geben mit wenigen Ausnahmen das Detail ihrer Vordergründe mit größter botanischer Genauigkeit wieder. Man vergleiche Tizians ‚Bacchus und Ariadne', dessen Vordergrund von der gewöhnlichen blauen Iris, der Aquileja und der wilden Rose bedeckt ist; alle Staubfäden sind wiedergegeben, Blüten und Blätter der schwer zu zeichnenden Kolumbine sind mit größter Genauigkeit studiert. Die Vordergründe von Rafaels beiden Kartons ‚Der wunderbare Fischzug' und ‚Petrus Berufung', sind mit den Pflanzen der gewöhnlichen Seealge bedeckt, deren gewundene Blätter und traubenartige Blüten die Geduld jedes anderen Künstlers erschöpft hätten; aber der großen Seele Rafaels schienen sie langen, gründlichen Studiums wert. Es scheint also nicht nur nach dem Prinzip der Natur, sondern der höchsten künstlerischen Autoritäten erforderlich, genaue Kenntnis der kleinsten Einzelheiten zu besitzen und sie in der höchsten historischen Malerei zum Ausdruck zu bringen, wodurch das Interesse von den Hauptfiguren nicht abgezogen, sondern nur erhöht wird. Wie viel wichtiger ist erst die Wiedergabe der besonderen Charakteristiken der Natur in der Landschaftsmalerei, wo die Aufmerksamkeit sich ungeteilt auf sie richtet!

In einem gewissen Sinne kann man das Kind den Vater des Mannes nennen. In vielen Künsten und Errungenschaften zeigen die ersten und letzten

Stadien des Fortschritts, Kindheit und Vollendung, gemeinsame Züge; während die Zwischenstadien beiden unähnlich und am weitesten vom Rechten entfernt sind. So in der Technik des Malers. Wir sehen wie das vollkommene Kind, der absolute Anfänger naturgemäß eine gebrochene, unvollkommene, ungenaue Linienführung hat, die, je mehr er fortschreitet, allmählich fest, streng, sicher wird. Aber wenn der Künstler seine Vollendung erreicht, wird er die Strenge und Sicherheit mit einem leichten und sorglosen Strich tauschen, der in manchem mehr dem seiner Kindheit als seiner Reife gleicht, und sich davon nur durch die vollendete Wirkung der scheinbar ungenügenden Mittel unterscheidet. So geht es auch mit Meinungen. Unsere ersten und letzten stimmen oft überein, obwohl sie auf verschiedener Grundlage beruhen. Im mittleren Stadium sind wir der Wahrheit am fernsten. Oft hält das Kind eine Wahrheit in seinen kleinen Fingern, die der Mann nicht mit seiner Hand ergreifen kann, und die das höchste Alter erst wieder zu erlangen vermag.

Kinder im Urteil sehen auf spezielle Merkmale und vollendete Ausführung in der Kunst. Wir begeistern uns für die getreue Wiedergabe eines Vogelgefieders und an dem genau gezeichneten Geäder einer Blume. Reifer im Urteil verachten wir solch Detail völlig. Wir verlangen kühne Ausführung und große Wirkungen. Weiser geworden kehren wir zu unseren frühesten Gefühlen zurück und danken Rafael für die Muscheln

an seinem heiligen Ufer und die zarten Staubfäden der Kräuter neben seiner inspirierten Katharina.

Der geniale Künstler, der sich in der zweiten Periode seiner Entwicklung befindet, blickt natürlich voll Verachtung auf die, welche mehr die verschwindenden Einzelheiten betrachten, als die Größe der Impression; es ist ihm fast unmöglich, den letzten großen Schritt in der Kunst zu erkennen, wo beides sich vereinen lässt. Er übersieht mit Reynolds, dass Einzelheiten durch Einheit des Ganzen vollkommen werden und als Mittel zu einem großen Zweck das Zeichen vollendeten Könnens sind.

Große Kunst besteht nicht im Detail, das um seiner selbst willen gesucht wird; wie die Ziegelsteine, die man an den Häusern der holländischen Maler zählen kann, wie die einzelnen Haare und genaue Wiedergabe der Runzeln bei Denner; dies alles ist niedere Kunst. Anders steht es um Einzelheiten, die sich auf ein großes Ziel beziehen, um der unschätzbaren Schönheit willen, die in Gottes kleinsten und geringsten Werken lebt und die in männlicher, weiter, impressionistischer Manier behandelt sind.

Der Meister erfasst die kleinsten Züge mit derselben Geistesgröße und vornehmen Manier wie Dinge der Unendlichkeit. Es ist die Größe seiner Manier, dass er den besonderen Charakter jeden Dinges zu den hohen Qualitäten der Schönheit in Beziehung setzt, die ihn mit den höheren Existenzbedingungen einen; dass er aber alle untergeordneten, unwesent-

lichen, zufälligen Züge ablehnt. Ich weiß kein besseres Beispiel dafür als Tizians Blumen in dem vorerwähnten Bilde. Um die Blume kenntlich zu machen, verleiht er der Rose ihre Staubfäden und gibt die Rundung und Besonderheit ihrer Blätter mit auserlesener Treue wieder. Aber er deutet weder die Art des Mooses an, noch ob es feucht, betaut oder trocken sei. Er gibt lediglich die einfache Form der Blume und vereinfacht sogar ihre Farbe. Alle Sorten der Aquileja haben einen unbestimmt grauen Ton und sind nie von so intensiver Bläue wie Tizians Blumen. Aber er strebt gar nicht nach der individuellen Farbe besonderer Blüten; er wählt ihren Typus, und den gibt er in äußerster Reinheit und Einfachheit wieder, deren die Farbe fähig ist. . . . . .

Jedes Kraut, jede Wiesenblume haben eine spezielle, besondere und vollkommene Schönheit; ihren besonderen Ort, Ausdruck und Funktion. Das ist die höchste Kunst, die diesen besonderen Charakter erfasst, entwickelt, erläutert und ihm die Stellung in der Landschaft anweist, auf welcher die Gesamtimpression des Bildes beruht. Jede Art von Fels, Erde, Wolke muss mit gleichem Fleiß studiert und gemalt werden. Was von den Pflanzen gilt, gilt auch vom Gestein. Es ist eben so unmöglich, Granit zu generalisieren, wie einen Menschen und eine Kuh. Ein Tier muss entweder ein oder das andere Tier sein; es kann kein allgemeines Tier sein, oder es ist kein Tier. Ein Fels muss entweder dieser oder jener Fels sein; er

kann kein allgemeiner Fels sein, oder er ist kein Fels . . . . Wenn es auf Salvator Rosas Vordergründen Dinge gibt, von denen man nicht weiß, ob sie aus Granit, Schiefer oder Tuff bestehen, so ist das weder „harmonische Einheit“ noch „einfache Wirkung“, sondern einfach eine Ungeheuerlichkeit . . . Der Landschafter kann Felsen darstellen, die teils aus Granit und teils aus Schiefer bestehen, aber nicht Felsen, die entweder Granit oder Schiefer, oder die beides sind. Jeder Versuch das darzustellen, was jeder Fels sein kann, endet mit der Hervorbringung dessen, was kein Fels ist . . . . Es hieße die Natur ‚dennerartig“ proträtieren, wenn man versuchte, die verschiedenen Schichten Mica im Micaschiefer zu malen; ein Versuch der sich ebensoweit entfernte von dem, was ich für große Kunst halte, wie die moderne Skulpturarbeit von Spitze und Knopfloch sich von den Elgin Marbles unterscheidet.

Obwohl solch genaue Kenntnis der Erdoberfläche dem Maler notwendig ist, macht sie ihn nicht zum Maler . . . Der Botaniker bemerkt die Verschiedenheiten der Pflanzen, um sein Herbarium damit zu füllen. Der Maler, um sie zu Mitteln des Ausdrucks und der Emotion zu machen. Der Eine zählt ihre Staubfäden, klebt ihnen Namen auf, und damit ist er zufrieden. Der andere betrachtet jedes ihrer Attribute als Element des Ausdrucks, erfasst ihre anmutigen, energischen, strengen und ruhigen Linien. Er bemerkt ihre Schwäche oder Lebenskraft, ihre Heiter-

keit und das Zittern ihrer Farben; er beobachtet ihre örtlichen Gewohnheiten, ihre Vorliebe für diese oder jene Stelle. Er bezieht dies auf alle Situationen, in denen sie gedeiht, und auf die zu ihrer Erhaltung notwendigen Mächte. Die Blume ist ihm ein lebendiges Geschöpf, deren Geschichte auf ihren Blättern geschrieben steht und deren Leidenschaft aus ihren Bewegungen atmet. Wo sie in seinen Bildern vorkommt, ist sie nicht nur ein Farbenfleck, ein bedeutungsloser Lichtpunkt. Sie ist eine Stimme, die sich von der Erde erhebt, ein neuer melodischer Klang der Seele, ein notwendiger Ton in der Harmonie des Bildes. Shakespear und Shelley spezialisieren die Blumen auf eine hohe Art. Wohl hat der Maler nicht dieselbe Möglichkeit, wie der Dichter, die Gedanken auszusprechen, die er mit seinen Symbolen verbindet. Er ist abhängig von der Fähigkeit des Beschauers ihn zu verstehen . . . .

Was man gewöhnlich unter Verallgemeinerung versteht, ist das Verfahren eines gemeinen, gedankenlosen, unfähigen Menschen. Es ist kein hohes Empfinden, das in allen Bergen nur dieselbe Verkörperung der Materie erblickt; in allen Bäumen nichts als gleichartige Anhäufung von Blättern. Je mehr wir erkennen und je tiefer wir fühlen, um so feiner unterscheiden wir. Wir differenzieren, um eine höhere Einheit zu finden . . .

Jede geologische Formation hat nur ihr eigentümliche Züge; bestimmte Linienbrechungen, die be-

stimmter Fels- und Bodenformation entsprechen. Bestimmte vegetabilische Produkte, deren weitere Verschiedenheit durch Unterschiede des Klimas und des Terrains bewirkt wird. Aus all diesen modifizierenden Umständen erstehen die unendlich verschiedenen Landschaftsordnungen, deren jede vollkommene Harmonie aufweist und ihre besondere ideale Schönheit hat. Die Marschen der Niederungen, wie die üppigen Wiesen der Tertiärzeit, die runden Erhebungen und Triften der Kreidezeit, die viereckig gestalteten Klippen und jähen Abhänge des niedrigen Kalksteins, die aufstrebenden Gipfel und Abgründe der Bergrücken der Primärzeit haben untereinander nichts gemein, nichts, das nicht deutlich und unmittelbar zu unterscheiden wäre. Ihre Atmosphären sind verschieden, ihre Wolken, ihre Blumen, Tiere, Wälder sind verschieden . . . Es ist völlig überflüssig, von Verallgemeinerung all dieser Eindrücke zu einer Ideallandschaft zu reden, wie von Verschmelzen aller Nahrung in ein ideales Gericht, aller Musik in einen idealen Rhythmus und aller Gedanken in eine ideale Vorstellung. Und doch gibt es Komposition auch in der Landschaft. Die Natur selbst stellt verschiedene Elemente neben einander. Nackte Felsen neigen sich zur Ebene durch waldige Vorberge; durch die grünen Schatten der Weinreben schimmert das bleiche Licht ewiger Schneeberge . . . . Der wahrhaftige Maler, der den Ausschnitt einer harmonischen Landschaft darstellt, kann eben so hoch steigen, wie der ehrgeizig

gelehrte Maler, der die Enden der Erde zu einem malerischen Eindruck vereint . . . . . Wir sollten Bilder nicht als Autorität für die Natur, sondern als Kommentar der Natur betrachten. Wer demütig mit der Natur wandelt, wird selten in Gefahr sein, den Blick für Kunst zu verlieren . . . .

Es gibt sowohl eine Vollkommenheit der Baumhecke und Hütte, wie des Waldes und des Palastes. Es gibt mehr Idealität in eines großen Künstlers Wahl und Behandlung von Unkraut am Wege und vom Bach ausgewaschener Kiesel, als in den karikierten Leistungen gewöhnlicher Geister, die den Vordergrund mit kolossalen Säulen beschweren und den Himmel mit unmöglichen Bäumen verdecken.

[Wer die Landschaftskunst der Gegenwart kennt, dem sind diese Bemerkungen nichts neues. Keiner hat die Vordergründe liebevoller behandelt als Böcklin, der die Alpenflora jeder Jahreszeit aus den Wiesen sprießen lässt. Bei Manet wissen wir ganz genau, wo wir unter Buchen und wo wir unter Ulmen wandeln, und der besondere Charakter der märkischen Fichten spricht aus allen Leistikows. Aber das Verständnis dieser Dinge ist in Deutschland, sofern es überhaupt besteht, jüngsten Datums. Ruskin verkündete seine Auffassung bereits vor sechzig Jahren, als er vierundzwanzig Jahre alt war. Und er trat so sicher auf, weil er die Wahrheiten, die er verkündete, alle in der Natur erlebt hatte. Es erschien ihm als ein

Sakrilegium, die organische Einheit der Natur zu verleugnen, um ein „schönes“ Bild zu komponieren und durch Theaterfiguren die Staffage zu beleben. Turner war der erste, der die Natur malte, wie er sie sah. Er war aber doch nur ein Wegweiser zu dem, was wir heut in der Landschaftsmalerei suchen, die das Zittern des Sonnenlichtes und das Flimmern der Luft sichtbar macht. Die Corot und Segantini stehen auf seinen Schultern, und neben ihren Naturoffenbarungen wirken die klassischen Landschaften leblos.]

Widersprechende Dinge heben die harmonische Gesamtwirkung eines Kunstwerks auf. Wer versucht Einfachheit mit Pracht zu einen, aus Einsamkeit zu Festen zu führen und Schwermut durch Lust zu kontrastieren, erzielt nur Verworrenheit. Jede Art Landschaft hat ihre eigene Seele; obwohl ein Punkt des Kontrastes diese Besonderheit zuweilen erhöhen und intensiver darstellen mag, darf es nur ein Punkt sein, keine Gegenüberstellung von Gleichungen. Jede neue und abweichende Stimmung schwächt die Kraft dessen, was schon ausgedrückt ist, und die Mischung aller Emotionen muss in Apathie enden, wie die Mischung aller Farben in Weiß.

Wir wollen dies an einer „idealen“ Landschaftskomposition Claude Lorrains prüfen, die bei den Italienern als ‚Il Mulino‘ bekannt ist.

Den Vordergrund bildet ein Stück anmutiger Wald-

gegend, wo Bauern an dem Ufer eines Baches einen Tanz aufführen. Das wäre genug, um in der Hand eines Meisters zum eindrucksvollen Bild zu werden. Auf dem andern Ufer sehen wir jedoch ein Stück Landleben; ein Mensch stürzt samt einigen Stieren und Ziegen kopfüber ins Wasser, da ihre Beine plötzlich einem paralytischen Anfall unterliegen. Auch die dritte Gruppe ist überflüssig. Der Schafhirte brauchte seine Herde nicht so in die Nähe der Tanzenden zu treiben, da sie das Vieh erschrecken müssen. Dann aber erleiden unsere Gefühle einen plötzlichen und heftigen Stoß durch das unerwartete Erscheinen von Militär. Römische Soldaten kommen auf Steckenpferden herangeritten, mit einem Führer zu Fuß, der sie scheinbar ermutigt, sofort einen Angriff auf die Musikanten zu machen. Jenseit der Soldaten ist ein baufälliger Rundtempel und dicht daneben ein hübsches Mühlenrad in vollem Gange. Neben der Mühle fließt ein breiter Fluss, über den sich ein Wehr erstreckt. Das Wehr ist nicht für die Mühle bestimmt, denn die erhält ihr Wasser von den Bergen durch eine Rinne, die über den Tempel geführt ist; sein Gefälle ist aber besonders hässlich und monoton in der Linie, und unten bildet das Wasser einen tot aussehenden Teich, in dem einige Menschen in kleinen Booten fischen. Die Ufer dieses Flusses ähneln in ihren Umrissen den späteren geologischen Bildungen in der Umgebung Londons, die zumeist aus zerschlagenen Töpfen und Austerschalen be-

stehen. In unbequemer Entfernung vom Wasser erhebt sich eine Stadt, die aus 25 runden Türmen und einer Pyramide besteht. Jenseits der Stadt ist eine hübsche Brücke; jenseits der Brücke ein Teil der Campagna mit Fragmenten des Aquädukts; jenseit der Campagna die Alpenkette; und zur Linken die Wasserfälle von Tivoli.

Dies ist, glaube ich, ein gutes Beispiel für das, was gewöhnlich „ideale“ Landschaft genannt wird, d. h. eine Gruppe Naturstudien des Künstlers, individuell verdorben, aus widersprechenden Elementen zusammengesetzt, die ihre Wirkung aufheben, und sie als Ganzes unmöglich machen. Wir wollen die Einzelteile dieses Idealwerkes näher analysieren.

„Man kann sich vielleicht keine eindrucksvollere Schau denken auf Erden, als die einsame Weite der römischen Campagna in Abendbeleuchtung. Denke man sich einen Augenblick den Klängen und Bewegungen der lebenden Welt entrückt und allein in diese wilde und brache Ebene versetzt zu sein. Die Erde gibt nach und zerkrümelt sich unter den Füßen, trete man noch so leicht auf, denn ihr Grund ist weiß, hohl und zerfressen wie das staubige Überbleibsel menschlicher Gebeine. Das knotige lange Gras weht und wendet sich schwach im Abendwind hin und her und die Schatten seiner Bewegungen schütteln sich wie im Fieber an den Trümmerwällen, die sich zum Sonnenlicht erheben. Hügel von modernder Erde schwellen ringsherum an, als ob die Toten drunten im Streit

wären und gleichsam um sie niederzuhalten liegen zerstreute viereckige Blöcke von schwarzem Fels darauf, Reste mächtiger Gebäude, von denen kein Stein auf dem andern geblieben ist. Ein schwerer, purpurner, giftiger Dunst dehnt sich flach über die Wüste hin, verhüllt ihre geisterhaften Wracke massiger Trümmer, in deren Rissen das rote Licht bleibt wie sterbendes Feuer auf entweihten Altären, und der blaue Rücken des Albanerberges hebt sich in den feierlichen Raum eines grünen, klaren, stillen Himmels. Wachttürme dunkler Wolken stehen unverrückt an den Vorgebirgen der Apenninen. Von der Ebene zu den Bergen hin zerschmelzen die eingerissenen Wasserbauten, Pfeiler nach Pfeiler, in der Finsternis wie verhüllte, zahllose Scharen von Leidtragenden, die vom Grab eines Volkes daherkommen*)."

Darauf hin wollen wir ein paar „ideale" Änderungen mit Claudes Landschaft vornehmen.

Zuerst wollen wir die zahlreichen Abgründe der Apenninen auf vier Zuckerhüte reduzieren. Dann wollen wir den Albanerberg abheben und ihn durch einen großen Erdhügel ersetzen. Wir wollen den größten Teil des Aquädukts niederreißen und nur zwei Bogen stehen lassen, damit ihre lange Unendlichkeit nicht peinlich monoton wirkt. Statt des purpurnen Nebels und der untergehenden Sonne wollen wir klaren blauen Himmel setzen, mit runden weißen Wolken; wir wollen

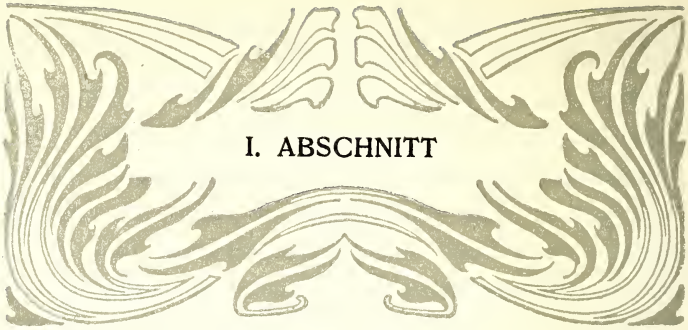
*) Übersetzt von Stefan George. „Blätter für die Kunst". Band IV, dritte Folge, Seite 127 u. 128.

die unangenehmen Ruinen im Vordergrund los werden; statt dessen einige hübsche Bäume pflanzen, Musikanten holen, und ein Picknick mit Tanz veranstalten.

Dieselbe Verbesserung erstreckt sich dann auch auf das Material, das Claude fertig zur Hand war. Die Abhänge der Stadt Rom gegen die Cestus Pyramide bieten nicht nur Linien von auserlesener Mannigfaltigkeit und Schönheit, sondern jedes ihrer baulichen Fragmente bildet Stoff zu Betrachtung und Reflexion. Diese Stätte hat Claude idealisiert zu einer Anzahl gleichmäßig runder Türme, die nur die Vorstellung erwecken, unbewohnbar zu sein und an die sich kein weiteres Interesse knüpft. Die Tempelruine wirkt eindruckslos durch Gegenüberstellung der Wassermühle und unverständlich durch das Auftreten römischer Soldaten. Das Gleiten der sumpfigen Ströme des melancholischen Tiber und Arno durch die Campagna ist an sich wirkungsvoll, aber nicht, wenn wir die Ruhe ihrer Bewegung durch ein Wehr beeinträchtigen, ihren vernachlässigten Lauf mit einer hübschen Brücke schmücken und ihre einsame Fläche mit Booten, Netzen und Fischern bedecken.

Solange solche Werke zur Nachahmung empfohlen werden, muss Landschaftsmalerei Fabrikware sein, ihre Leistungen Spielzeug und ihre Beschützer Kinder. .... Seit vielen Jahren haben wir nichts über Turners Werke vernommen, als Anklagen wegen Mangel an Wahrheit. Auf jede Bemerkung über ihre

Kraft, Erhabenheit, Schönheit ist nur die eine Antwort erfolgt: Sie sind nicht wie die Natur. Ich begegnete daher meinen Gegnern auf ihrem Boden und erwies, dass Turner wie die Natur ist, und die Natur wahrer malt, als jeder Maler vor ihm . . . . Der Athenäum-Kritiker hat keine andere Entgegnung darauf, als er missbillige den natürlichen Stil in der Malerei. Wer Natur sehen will, möge in die Natur hinaus gehen. Der andere, Blackwood, hat sich auf eine noch seltsamere Verteidigungslinie zurückgezogen. Er verlangt nicht das, was die Dinge in jeder Hinsicht wirklich sind, sondern wie sie vom Geist in das, was sie nicht sind, umzusetzen seien. Ich überlasse es daher dem Leser, ob er mit Blackwood fortfahren will zu überlegen, wie die Dinge vom Geist zu übertragen sind in das, was sie nicht sind; oder ob er mit mir die schwerere aber wertvollere Arbeit unternehmen will, sich darüber zu vergewissern, was sie sind.



I. ABSCHNITT

VON DEN DURCH KUNST ÜBERTRAGBAREN IDEEN

Accuse me not
Of arrogance . . . .
If, having walked with Nature,
And offered, far as frailty would allow,
My heart a daily sacrifice to Truth,
Whom I have served, that their Divinity
Revolts, offended at the ways of men,
Philosophers, who, though the human soul
Be of a thousand faculties composed,
And twice ten thousand faculties composed
And twice ten thousand interests, do yet prize
This soul, and the transcendent universe
No more than as a mirror, that reflects
To proud Self-love her own intelligence.

Wordsworth

[Um den gewaltigen Umschwung, den Ruskins Werke über Kunst in England hervorgebracht haben, ganz zu würdigen, muss man die ästhetischen Abhandlungen durchblättern, die den ‚Modern Painters' vorangingen: Ansichten schwacher Intelligenzen, die keine

ihrer Vorstellungen an Tatsachen prüfen, sondern sich darauf beschränken, allgemeine Prinzipien in Anlehnung an klassizistische Ideale aufzustellen. Berkely entdeckt, dass „die Schönheit aus dem Denken erwächst, und in Harmonie und Proportion besteht". Tucker glaubt das Problem gelöst zu haben, wenn er ausruft „alles ist schön, was der Menschheit im allgemeinen gefällt". (Vgl. Bardoux: Ruskin p. 516.) Es war die Zeit der neuerwachten naturwissenschaftlichen Forschung. An Stelle der Verallgemeinerung und a priori-Theorien trat die exakte experimentelle Methode. Die hervorragendsten Naturforscher und Philosophen dieser Zeit waren an Aristoteles herangereift. In dem Exemplar von Aristoteles Ethik, das der junge Ruskin in Oxford benutzte, hatte er die Stelle angestrichen: „Wir können etwas nur nach dem Stande unserer Erkenntnis beurteilen, nicht nach dem, was wir wissen müssten, oder was uns wahrscheinlich ist; nur nach dem, was wir als Tatbestand erkannt haben. Nur Tatsachen können unseren Ausgangspunkt bilden."

So war der junge Ruskin nur ein Repräsentant seiner Zeit, wenn er die exakte Beobachtung der Natur und ihrer Phänomene auf die Beurteilung der Kunst anwandte. Er hat die Bewegung, die das ganze Jahrhundert bestimmte, auf das ästhetische Gebiet übertragen. In der Wissenschaft forderte man die Notwendigkeit, sorgfältig zu analysieren und geordnet zu klassifizieren, wichtige Tatsachen zu berücksichtigen

und Nebendinge fallen zu lassen. Diese Zeittendenz war so stark, dass sie den unwissenschaftlichsten und unsystematischsten Kopf mit sich fortriss.

Es waren seltsame Widersprüche, die ihn zu der experimentellen Methode führten.

Hundertundzwanzig Jahre vor ihm hatte Locke die empirische Betrachtung geistiger Erscheinungen in England zur Geltung gebracht. Ruskin greift in seinem Erstlingswerk auf diesen großen Reformator zurück. Die ersten Kapitel von ‚Modern Painters' I sind nach Stil, Anordnung in Abteilungen und Unterabteilungen Lockes Essay ‚Über den menschlichen Verstand' nachgebildet.

Locke leugnete, dass dem Menschen Begriffe angeboren seien. Für ihn war die Seele ein leeres Blatt, auf das die Dinge ihre Züge schreiben. Die Quellen menschlicher Begriffe sind die Erfahrung, die wir durch äußere Sinneseindrücke *(sensations)* erhalten. Auf die andere Seite des leeren Blattes schreibt die innere Wahrnehmung *(reflection)* ihre Züge. Alles Erkennen beruht in der Aufnahme von Eindrücken. Dem Verstande erwächst die Aufgabe, aus den Sinneseindrücken und der inneren Wahrnehmung zusammengesetzte Vorstellungen *(complexions)* zu bilden. Wo Ruskin es später unterlässt, dieses Prinzip ausdrücklich hervorzuheben, bildet es doch die Voraussetzung seiner Erörterungen. Man könnte es die Einschlagsfäden seiner Lebensarbeit nennen. Ohne Sinneseindrücke gibt es auf keinem Gebiet ein

eigenes Erleben, kein Empfinden aus erster Hand, nur überkommene Meinungen. Jede ursprüngliche Vorstellung beruht auf dem Bewusstwerden eigener Sinneseindrücke und eigenen Empfindens und vervollständigt sich in dem daraus fließenden vernunftgemäßen Denken.

Niemand wusste von ihm, niemand kannte ihn. Um sich Gehör zu verschaffen für seine in der Kunst bis dahin unerhörten Ideen, glaubte er sie dem Gedankensystem einer anerkannten Autorität eingliedern zu müssen. Lockes Formeln boten ihm die willkommene Anknüpfung für den Erfahrungsgrundsatz, dass es sich in der Kunst zunächst um die auf die Sinne wirkenden Ausdrucksmittel handele; um das technische Vermögen, geistig verarbeitete Sinneseindrücke zu veranschaulichen. Er wählte Lockes Formel der *Idea* oder Vorstellung schlechthin und presste die künstlerischen Werte, auf die es ihm ankam, in das Prokrustesbett seiner philosophisch-systematischen Ausdrucksweise.

Die fremde Rüstung hemmt seine Kampfesweise auf Schritt und Tritt, bis er sie ablegt und seine Anschauungen in einer neuen Form verkündet. Nur der I. Band der ‚Modern Painters' geht anfangs auf philosophischen Stelzen.

Zunächst differenziert er seine Ausführungen bis zur Spitzfindigkeit und hebt ihre Widersprüche bis an die Grenze gegenseitiger Verneinung hervor. Aber nur scheinbar. Erstrebt er doch nichts geringeres,

als die Gesichtspunkte, die für den Künstler maßgebend sind, dem Publikum fasslich und annehmbar zu machen, und den Künstlern vor Augen zu stellen, dass das Publikum von der Kunst auch geistige Einwirkungen erwarte:] Ein Bild, das edlere und zahlreichere Vorstellungen ausdrückt, steht höher als ein anderes, das weniger edele und zahlreiche Vorstellungen, wenngleich vollendet veranschaulicht. Auch das ausgeführte Werk eines großen Künstlers übertrifft seine Skizze nur dann, wenn das, worauf der künstlerische Genuss beruht — Farbengebung und Technik —, so angewandt sind, dass sie die Impression auf die Höhe des Gedankens heben. Nur der Gedanke spricht zum Gedanken, und sobald das Raffinement oder die Vollendung des Bildes um den Schatten einer Vorstellung erkauft wird, sobald wirkt seine Vollendung als Makel. Obwohl nun in all unseren Betrachtungen über Kunst ihre Ausdrucksmittel von dem Inhalt unterschieden und ihm untergeordnet sind, gibt es in der Malerei wie in der Sprache gewisse ihr inhärente Vorstellungen, so dass jeder Kunstgenuss auch organische Beziehungen zur Vernunft hat. Der farbigste Glanz eines Gemäldes ist gar nicht zu vergleichen mit der Farbenpracht des geschliffenen Prisma. Sobald es sich nicht um vernunftgemäße Wahrnehmung einer bestimmten Bedeutung und Verteilung von Farben handelt, hat das Auge daran ein viel stärkeres, rein sinnliches Wohlgefallen. Ja, der Terminus „Vorstellung“ *(Idea)* er-

streckt sich nach Locke auf die sinnlichen Eindrücke selbst: sofern es Dinge sind, mit denen der Geist sich denkend beschäftigt, d. h. sofern sie das Auge nicht nur empfindet, sondern der Geist sie durch das Auge wahrnimmt. Wenn ich also das Bild für das bedeutendste erkläre, welches der Seele des Beschauers die meisten und höchsten Vorstellungen zuführt, so habe ich eine Definition gewonnen, als Vergleichungspunkt für jeden Genuss, den die Kunst gewähren kann. Bezeichne ich dagegen das Bild als bestes, das die Natur am genauesten nachahmt, so setze ich damit voraus, die Kunst könne nur durch Naturnachahmung erfreuen; das würde alle Kunstwerke ausschließen, die die Natur nicht nachahmen, d. h. alle innere wesenhafte Schönheit von Form und Farbe wäre damit ausgeschaltet; z. B. Kunstwerke, wie Rafaels Arabesken in den Loggien, die ganz der Nachahmung ermangeln. Ich bedarf aber einer Definition, die alle noch so verschiedenen Kunstziele umfasst. Ich erkläre deshalb nicht die Kunst für die höchste, die den größten Genuss gewährt; vielleicht gibt es eine Kunst, die lehren soll; nicht die Kunst für die größte, die uns das meiste lehrt, vielleicht gibt es eine Kunst, die uns nur erfreuen soll; nicht die Kunst für die höchste, die am treuesten nachahmt, vielleicht gibt es eine Kunst, die alles neuschafft und nichts nachahmt. Ich erkläre die Kunst für die höchste, die der Seele des Betrachtenden, einerlei wodurch, die größte Zahl höchster

Ideen zuführt, und ich nenne eine Idee hoch, die sich an die höchste Seite *(faculty)* der Seele wendet, sie weitet und durch diese Wirkung über sich hinaushebt. Aus dieser Definition hoher Kunst ergibt sich die des großen Künstlers von selbst. Der größte Künstler ist der, welcher in der Gesamtheit seiner Schöpfungen die größte Zahl höchster Ideen verwirklicht.

[Weil Ruskin seine Forderungen malerischer Werte in die Form von Ideen gekleidet hat, meinte man, er habe die Bedeutung künstlerischer Werte nicht gekannt und sei in die Fußtapfen derer getreten, die von der Kunst Darstellung abstrakter Ideen verlangten. Nichts hat ihm ferner gelegen. Er versteht unter „Idee" das, wozu Locke den Ausdruck geprägt hat. Es handelt sich hier nicht um die Platonischen Ideen; nicht um das Gattungsmäßige, Allgemeine eines jeden Dinges, nicht um ein jenseitiges, seiendes, ewiges Urbild der Erscheinung, den Typus jeden Dinges; nicht um die Idee, welche einen Begriff ausdrückt. Auch nicht um die Hegelsche Idee, als dem Idealbild und der wesenhaften Essenz alles Vorhandenen, noch weniger um einen aus einer anderen Kunst übernommenen inhaltlich konkreten, etwa novellistischen oder dramatischen Zug. Ruskin beruft sich ausdrücklich auf Locke, der das Wort im Sinne von Vorstellung anwendet. Nach Locke sind: „Reale Ideen solche, die ihre Begründung in der Natur haben, die übereinstimmen mit dem wirklichen Sein und der

Existenz der Dinge . . . Das Wort Idee bezeichnet nur das Denkobjekt, um das es sich handelt."

[So will Ruskin hier sagen: Je mehr und je höhere künstlerische Vorstellungen ein Gemälde veranschaulicht, um so höher ist sein künstlerischer Wert. Kurz zuvor bezeugt er ausdrücklich, dass es in der Sprache *(Ideas)* Vorstellungen gäbe, die ihr inhärent wären. Er befindet sich damit in Übereinstimmung mit Novalis, der im ‚Monolog' sagt: „Gerade das Eigentümliche der Sprache, dass sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner. Darum ist sie ein so furchtbares und wunderbares Geheimnis, dass, wenn einer nur spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten originellsten Wahrheiten ausspricht." Was Laute und Klänge in der Sprache sind, ist die Farbenverteilung in der Malerei: künstlerisches Ausdrucksmittel. Obwohl sie zunächst auf das Auge wirkt, wendet sie sich auch an die Vernunft.] Ein Maler, der ein Naturobjekt getreulich darstellt, ist dadurch so wenig ein großer Künstler, wie ein Mensch, der sich grammatikalisch und sprachlich melodiös ausdrückt, damit schon ein großer Dichter ist. Beides sind nur Ausdrucksmittel, notwendige Voraussetzung der Begabung; aber noch keine Beweise der Künstlerschaft. Nicht Darstellung und Sprache an sich, sondern das, was dargestellt wird, bestimmt endgültig die Bedeutung des Malers wie des Dichters.

[Hier könnte man meinen, er unterschätze das künstlerische Können. Dagegen verwahrt er sich gleich

in dem folgenden:] Nur den nennen wir einen großen Maler, der sich in Präzision und Kraft der Linien auszeichnet. Nur den einen großen Verskünstler, der sich in Präzision und Kraft der Sprache auszeichnet ... Es ist indessen in der Malerei wie in der Literatur nicht leicht festzustellen, wo das Bereich der Ausdrucksmittel und das der Gedanken sich schneiden. Viele Gedanken beruhen so völlig auf der Sprache, in die sie gekleidet, dass sie davon gelöst ihre Schönheit verlieren würden.

[Ruskin denkt nicht daran, den Kunstwert eines Bildes von seinem Inhalt abhängig zu machen, in einem Sinn, den auch Worte wiedergeben könnten. Er unterscheidet scharf zwischen literarischer und künstlerischer Beurteilung:] Dichter und lebhaft empfindende Menschen sind ungeeignet zur Beurteilung von Bildern. Die leiseste Andeutung genügt, um Affekte in ihnen auszulösen. Sagt ihnen, ein weißer Strich bedeute ein Schiff, ein schwarzer Tupfen eine Gewitterwolke, so sind sie befriedigt und erinnern sich an alles, was sie jemals auf Schiffen und in Gewittern empfunden haben. Sie übertragen die Fülle und den Strom ihrer eigenen Gefühle auf des Malers Werk. Ist das Bild aber wirklich gut und spiegelt Tatsachen treulich wider, dann bringen einige dieser Dinge den Dichter und stark Empfindenden aus dem Geleise seiner eigenen Gedanken und ärgern ihn. Er wird sie kritisieren, sich verwundern, Unvollkommenheiten entdecken, die jedem menschlichen

Werk anhaften, und sich dem Ganzen gegenüber ablehnend verhalten.

[Sobald wir Ruskins Definitionen entkapseln, befinden wir uns nicht mehr auf philosophischem Gebiet, sondern auf dem der Anschauung. Für ihn entspringen alle Quellen des Genusses der bildenden Kunst aus fünf Ursachen oder Vorstellungen *(Ideas)*. In der Kunst handelt es sich

1. um Können *(Ideas of Power)*, d. h. um die Ausbildung von Auge, Gefühl und Hand;
2. um Nachahmung *(Ideas of Imitation)*, die aber, sobald sie zur Täuschung wird, ausartet; jedenfalls eine untergeordnete Seite der Kunst ist;
3. um Wahrheit *(Ideas of Truth)*. Sie ist größer oder geringer je nach der Persönlichkeit des Künstlers, der die Wahrheit schaut und wiedergibt;
4. um Schönheit *(Ideas of Beauty)*. Schönheit ist kein feststehendes abstraktes Ideal, sondern die Außenseite des jedem Dinge innewohnenden, besonderen, individuellen Charakters;
5. um Beziehungen dieser Einzelheiten zum Ganzen *(Ideas of Relation)*, die der Künstler stärker fühlt, als der gewöhnliche Sterbliche, und uns offenbart.]

I

VORSTELLUNGEN DES KÖNNENS

Sie beruhen auf Wahrnehmung der physischen oder geistigen Kraft, die das Kunstwerk gebildet hat.

Dem Grade des Könnens entspricht die Würde der Vorstellungen, die sich an die Vernunft wenden. Sie erwecken die höchsten moralischen Gefühle wie Ehrfurcht, und verlangen nach Betätigung. Ihrer Natur nach sind sie die edelsten, die mit der Kunst in Verbindung stehen. Die graduellen Unterschiede ihres Wertes sind aber unendlich, da sie jedes Können umfassen, von der manuellen Geschicklichkeit an bis zur gesteigertsten Geisteskraft . . . . Das über und über geschnitzte Ruder des Indianers erweckt in uns die Vorstellung fleißiger Handarbeit, und wir sind angenehm berührt durch den Gedanken an die darauf verwandte Zeit und Mühe. Dies sind freilich untergeordnete Vorstellungen, und doch lebt etwas von dieser Art Genuss in unserer Bewunderung aller hervorragenden Ornamentik, architektonischen Verzierung und dergl. Das Entzücken, mit dem wir die durchbrochene Fassade der Kathedrale von Rouen betrachten, beruht in nicht geringem Grade auf der einfachen Wahrnehmung der darauf verwandten Zeit und Arbeit. Und doch ein veredelnder Genuss, selbst auf dieser untersten Stufe. Der Genuss an einer Zeichnung um ihrer „Vollendung“ willen oder wegen der „Arbeit“, die sie gekostet, ist von derselben Art und wäre richtig, wenn sich nicht darin ein Mangel bekundete, die höheren Fähigkeiten wahrzunehmen, denen gegenüber „Arbeit“ etwas untergeordnetes ist. Tritt dazu dann Erweis der Geschicklichkeit, so verstärkt sich der Eindruck des Könnens. Tritt dazu noch Genie

und Urteilskraft, so verzehnfacht sich die Wirkung. Und so geht es weiter. Den höchsten Genuss erlangen wir, wo das höchste Können in Kraft tritt.

Können ist ferner ganz unabhängig von der Natur und dem Wert seines Objekts . . . . Es wird mit Unrecht behauptet, große Männer vergeudeten oft ihre Kraft an unwürdigen Dingen. Ihr Objekt mag gefährlich oder überflüssig sein, sofern es aber schwierige Ausarbeitung bedingt, kann es keines Könnens unwürdig sein, das es in Anwendung bringt. Denn nichts, was mit geringer Kraftanstrengung geleistet werden kann, verlangt Anspannung aller Kräfte, so wenig wie körperliche Kraft sich entfalten kann, wo sie kein Hindernis zu überwinden hat.

Dagegen kommt es häufig vor, dass die Menschen ihre großen Fähigkeiten schlafen lassen, während sie ihre kleinen und niedern Kräfte an niedrigen und kleinen Dingen erproben. Aber es ist physisch unmöglich, eine große Kraft anders als an einer großen Sache auszuüben. Ihre Zeichen und Zeugnisse bleiben dem Ergebnis immer aufgeprägt. An was sich auch ein großes Können bezeugt hat, es trägt das Bild dessen, der es geschaffen hat, und ist das, was man gemeinhin hervorragend nennt, im Unterschied zu den Benennungen schön, nützlich, gut.

Die Fähigkeit, das was hervorragend *(excellent)* ist, zu erkennen, mangelt oft Menschen von kultivirtestem Geschmack, sofern sie nicht Praxis mit theoretischer Einsicht verbinden. Die Schönheit und Wahrheit von

Tizians Fleischton kann jeder würdigen. Aber der Künstler allein, der trotz endloser Mühsal nicht annähernd die leiseste Möglichkeit erreicht, einen einzigen dieser Töne nachzubilden, dem Künstler allein ist das Außerordentliche daran offenbar.

Das Können, das uns in der Kreideskizze des großen Malers entzückt, beruht nicht wie das des Schreiblehrers nur auf manueller Geschicklichkeit. In müheloser, kühner Manier offenbart sich Unfehlbarkeit und Sicherheit der Einsicht, und das bildet den eigentlichen Genuss. Beim Können in der Kunst handelt es sich immer um den Eindruck, dass alle Schwierigkeiten völlig und spielend überwunden sind . . .

Ferner müssen wir das Können in Aktion sehen. Der Sieg muss erst errungen werden und nicht schon gewonnen sein . . . . [Glaubt man nicht einen Bewunderer Rodins zu hören, wenn er fortfährt:] Die halb vollendeten Glieder der ‚Dämmerung' und des ‚Tages' in der mediceischen Kapelle gewähren uns die Empfindung eines höheren Könnens als selbst die göttliche Trunkenheit des Bacchus von Michelangelo. Ebenso das erloschene Leben des Parthenonfrieses als die polierten Glieder des Apollo; auch die Federzeichnung des Kopfes der heiligen Katharina von Rafael mehr als sein ausgeführtes Gemälde. Und doch ist es verkehrt, das Gefühl *(sensation)* des Könnens seiner geistigen Wahrnehmung vorzuziehen. Tatsächlich liegt ein größeres Können in der Ausführung als im Entwurf. Wenn auch den Sinnen nicht so wahr-

nehmbar, sollte es doch die Seele tiefer erfassen . . . Die Bilder gewähren die Vorstellungen höchsten Könnens, die die größte Vollkommenheit mit den geringsten Mitteln erreichen; nicht die, in denen viel mit wenig erreicht, aber nicht alles geleistet ist, sondern die Bilder, in denen alles vollbracht ist, was möglich war, und doch kein Strich überflüssig erscheint . . . Alle Qualitäten der Ausführung sind von einer höheren Fähigkeit abhängig — der Wahrheitserkenntnis. Ihr erster Vorzug ist jener Ausdruck zarter unaufhörlich sich verfeinernder Wahrheit, der sich bis auf den letzten Zug und den Schatten eines Zuges erstreckt, jede Haarbreite wichtig macht und jede Steigerung bedeutungsvoll. Genau genommen ist dies nicht mehr Ausführung, aber der einzige Unterschied in der Ausführungsweise des gewöhnlichen und des vollkommenen Künstlers. Auf Präzision und Vollendung der im Augenblick hingeworfenen Linie beruht der Anspruch auf Unsterblichkeit. Ist diese Wahrheit aller Wahrheiten vorhanden, dann mögen andere Qualitäten der Ausführung unbeschadet fehlen.

Die zweite Qualität der Ausführung, auf die es beim Können ankommt, ist Einfachheit. Je prätentionsloser, ruhiger, zurückhaltender die Mittel, um so größer der Eindruck. . . . Jeder Versuch, Linien auf Kosten ihrer Bedeutung anziehend zu gestalten, ist lasterhaft.

Die dritte Qualität: Geheimnis. Die Natur ist immer geheimnisvoll und verborgen in Anwendung ihrer

Mittel. Die Kunst kommt ihr am nächsten, wo sie am unerklärlichsten ist. Die am wenigsten begreifliche Ausführung, die die Imitation verschmäht, ist daher, wenn die übrigen Qualitäten dieselben sind, die beste.

Die vierte Qualität: Unvollständigkeit. Je ungenügender die Mittel, um so stärker die Empfindung des Könnens.

Fünftens: Entschiedenheit. Es muss der Anschein erweckt werden, dass alles unmittelbar und ohne Zaudern entstanden ist; denn darauf beruht der Eindruck, dass Gegenstand und Mittel der Darstellung einander vollkommen entsprechen.

Sechstens: Geschwindigkeit. Sie gewährt den Eindruck von Können und Kennen. Von zweierlei Art Pinselstrichen, die sich in anderer Hinsicht gleichen, ist der schnellste unfehlbar der beste. Sind sie wahr nach Form und Richtung, so ist die schnell hingeworfene Linie unfehlbar anmutiger, gleichmäßiger und mannigfaltiger. Dem Auge wohltuender, kommt sie den Linien der Natur näher in ihrer Steigerung, Unbestimmtheit und Einheit.

Ich könnte eine siebente Qualität hinzufügen: Seltsamkeit. In vielen Fällen ruft sie einen keineswegs gemeinen oder niedrigen Genuss hervor, obwohl er schwerlich immer berechtigt sein mag.

Z. B. der Kopf des Ochsen in Rubens ‚Anbetung der Weisen' im Museum zu Antwerpen. Rubens untermalt seine Leinewand in horizontaler Richtung mit

einem dünnen Graubraun, durchsichtig und gleichmäßig, ganz im Ton einer hellen Holztäfelung. Die horizontalen Pinselstriche sind so kenntlich, dass man das Ganze für Holzimitation halten könnte, wäre es nicht so durchsichtig! Auf diesem Grund sind Auge, Nüstern und Konturen der Backe des Tieres mit ein paar rohen, braunen Pinselstrichen aufgetragen, die Arbeit von ein paar Minuten — obwohl der Kopf kolossal ist. Der Hintergrund ist mit dickem dichtem Weiß ausgefüllt, das tatsächlich rings um den Kopf erhöht ist und ihn dunkel eingelegt erscheinen lässt. Dann sind fünf dünne Striche mit ganz kaltem blauem Weiß als Glanzlichter auf Stirn und Nase aufgetragen und der Kopf ist fertig. Aus einigen Metern Entfernung wirkt er tatsächlich transparent — wie ein dünner, bedeutungsloser, ferner Schatten. Der Hintergrund aber wirkt fest, nahe und tritt hervor. Aus der richtigen Entfernung von etwa zehn Metern gesehen, erscheint der Kopf dagegen substantiell und wie die lebendige Verwirklichung des hervorstehenden Tierhauptes, während der Hintergrund weit zurück tritt. Es ist kein geringer oder gemeiner Genuss, der durch so seltsame Mittel erzielt wird.

ÜBER DAS ERHABENE

Alles was den Geist erhebt ist erhaben, und Erhebung des Geistes wird durch die Betrachtung von Größe jeder Art hervorgerufen; ganz besonders durch die Größe edler Dinge. Erhabenheit ist daher nur ein

anderer Ausdruck für den Eindruck von Größe auf das Gefühl. Es handle sich um Größe der Materie, des Raumes, des Könnens, der Tugend oder der Schönheit. Vielleicht gibt es keine wünschenswerte Qualität eines Kunstwerkes, die in ihrer Vollkommenheit nicht in irgend einer Weise erhaben wäre.

Burkes Theorie vom Erhabenen in seiner Verbindung mit Selbsterhaltung ist ohne Frage geistvoll. Es gibt wenig so große Dinge wie der Tod; nichts, das so völlig alle Kleinheit des Denkens und Empfindens verbannte, als Todesbetrachtung. Alles, was daher auf Gefahren und Mächte hinweist, von denen wir machtlos umringt sind, ist in gewisser Weise erhaben.

Aber nicht Furcht, sondern Betrachtung des Todes; nicht der instinktive Schauder und Kampf der Selbsterhaltung, sondern die Überlegenheit, mit der wir das hereinbrechende Geschick ermessen, ist wirklich groß und erhaben. Nicht wenn wir zurückbeben, sondern ihm entgegentreten, zeigen wir, dass wir die höchste Vorstellung vom Schicksal haben. In der Schreckensangst ist nichts Erhabenes. Wo ist es deutlicher zu spüren, in dem Ruf an die Berge: Fallet über uns! — und an die Hügel: Decket uns! oder in der Gelassenheit des Prophetenwortes: „Und obwohl Würmer meinen Leib verzehren, werde ich doch in diesem meinem Fleisch Gott schauen."

Man wird sich leicht überzeugen, dass das Bedürfnis der Selbsterhaltung nicht notwendig mit der Vor-

stellung des Erhabenen verknüpft ist, ja, dass wo es in Kraft tritt, das Erhabene entweicht. Niemand kann das Erhabene weniger wahrnehmen als der Feigling. Einfache Leidensgröße und völlige Zerstörung dagegen wirken erhaben, ganz abgesehen davon, ob sie zu uns in Beziehung stehen oder nicht. Stünden wir jenseit aller Gefahr und Schmerzensmöglichkeiten, so wirkte ihre Wahrnehmung in Bezug auf andere nicht weniger erhaben. Nicht weil Schmerz und Gefahr ihrer Natur nach erhaben sind, sondern weil ihre Betrachtung, Mitleid oder Tapferkeit erweckend, den Geist erhebt und niedrige Gesinnung damit ausschließt. Nicht so oft wird die Schönheit als etwas Erhabenes empfunden, denn in mancher Art rein materieller Schönheit ist, wie Burke bemerkt, Kleinheit eines ihrer Elemente. Wer aber nie empfunden hat, dass es eine Schönheit gibt, die nicht klein ist, und dass sie eine Quelle des Erhabenen ist, hat die Bedeutung des Idealen in der Kunst noch nicht verstanden. Ich will mich nicht, während ich das Verhältnis des Erhabenen zur Größe untersuche, in feingesponnene Theorien verwickeln. Ich stelle mich auf den umfassendsten Standpunkt und sage, Erhabenheit ist überall vorhanden, wo der Geist erhoben wird; d. h. wo er etwas betrachtet, was über ihn hinausreicht und es als solches erkennt. Dies ist die einfach philologische Bedeutung des Wortes, abgeleitet von *sublimio*; sie ist klarer und überzeugender als jede metaphysische oder fest begrenzte

Definition. Ob sie richtig ist, wird sich aus ihrer Anwendung auf die verschiedenen Zweige der Kunst ergeben.

II

VORSTELLUNGEN DER NACHAHMUNG

Wenn ein Ding anders erscheint als es ist und eine so große Ähnlichkeit mit etwas anderem erweckt, dass es uns fast täuschen kann, empfinden wir ein genießendes Erstaunen, eine angenehme geistige Erregung, der ähnlich, in die uns ein Taschenspieler versetzt.

Empfinden wir das einem Kunstwerk gegenüber, so beruht es auf seiner Kunst der Nachahmung. Warum dergleichen erfreut, soll hier nicht untersucht werden. Wir wissen nur, dass kein Mensch seiner animalischen Natur nach nicht Freude empfände, wenn er sich angenehm verwundert, und dass dies Gefühl durch nichts entschiedener hervorgerufen wird, als den Erweis, dass ein Ding etwas anderes ist als es scheint. Die Ähnlichkeit muss aber groß genug sein, um zu täuschen und sich dennoch zugleich als Täuschung erweisen.

Die vollkommenste Freude an der Imitation liegt darin, dass ein Sinn dem andern widerspricht; dass das Auge ein Ding für rund und der Finger es für flach erklärt. Am höchsten wird sie in der Malerei genossen, die den Schein erweckt, ein Gegenstand trete heraus, die Haare seien rauh, der Sammet sei

eine weiche, gleichmäßige Fläche. Oder in Wachsfiguren, wo der erste Sinneseindruck beständig durch die Erfahrung widerlegt wird. Aber dem Marmor gegenüber hält diese Definition nicht stand. Eine Marmorstatue sieht nicht aus wie etwas, das sie nicht ist. Sie sieht aus wie Marmor und hat die Gestalt eines Menschen; aber sie ist von Marmor und ist die Gestalt eines Menschen. Sie sieht nicht wie ein Mensch aus, der sie nicht ist, sondern wie die Gestalt eines Menschen, die sie ist. Gestalt ist Gestalt, bona fide und tatsächlich — einerlei, ob aus Marmor, oder Fleisch und Bein; — und zwar ist sie nicht die Nachahmung oder Ähnlichkeit einer Gestalt, sondern eine wirkliche Gestalt.

Der Kohlenumriss eines Baumzweiges auf dem Papier ist nicht Nachahmung. Er sieht aus wie Papier und Kohle, nicht wie Holz, und was er der Vernunft suggeriert, ist, genau gesagt, nicht der Form eines Zweiges gleich, sondern ist die Form eines Zweiges. Hieran lassen sich die Grenzen der Nachahmung erkennen. Sie wird nur da zum Kunstkniff, wo sie etwas absichtlich anders erscheinen lässt als es ist. Die Nachahmung bereitet daher den Genuss der Überraschung, in dem gemeinen, armseligen Sinn der Taschenspielerei: — die verächtlichsten Genüsse und Vorstellungen, die die Kunst gewährt. Denn ihre Freude beruht auf der Vorstellung einer Täuschung, die die Vernunft ablehnt. Jedes hohe Gefühl ist ausgeschlossen und jeder edle Gedanke physisch un-

möglich, weil die Seele sich an etwas erlabt, das einem ausschließlich sinnlichen Reiz ähnelt. Wir können naturalistisch dargestellte Tränen als Ausdruck der Kunst oder der Qual betrachten, wie es uns beliebt, aber als beides zugleich können sie nicht auf uns wirken. Wenn wir sie als das eine bewundern, können wir nicht zugleich von ihnen gerührt werden. Vorstellungen der Nachahmung sind zweitens verächtlich, weil sie nicht nur den Beschauer hindern, die innere Schönheit des Gegenstandes zu genießen, sondern auch weil sie nur von gemeinen und verächtlichen Dingen ausgehen; denn etwas wahrhaft Großes kann gar nicht nachgeahmt werden. Eine Katze, einen Fiedelbogen kann man zum greifen ähnlich nachahmen; nicht aber das Meer und die Alpen. Früchte können wir nachahmen, aber keinen Baum; Blumen, aber keine Wiese; geschliffenes Glas, nicht aber den Regenbogen. Alle Bilder daher, die in untergeordneten Einzelheiten wie Stoffe, Juwelen, Möbel Täuschung bezwecken, sind Ausdruck der Nachahmung.

Diese Vorstellungen sind drittens verächtlich, weil keine Vorstellung des Könnens mit ihnen verbunden ist. Dem Unwissenden mag die Nachahmung schwierig und ihr Erfolg rühmlich erscheinen, weil er im Künstler auch nur einen Taschenspieler erblickt, der ihm seltsame Dinge vorgaukelt. Dem Wissenden erscheint aber der Taschenspieler der ehrenwertere unter beiden. Er weiß, dass Taschenspielerei eine schwieriger zu erlernende Kunst ist und mehr Genie

verlangt, als die Natur in der Malerei täuschend nachzuahmen, wozu nichts gehört als ein sicheres Auge, feste Hand und mäßiger Fleiß. Eigenschaften, die den nachahmenden Künstler nicht wesentlich von einem Uhrmacher oder anderen kunstfertigen Handwerkern unterscheiden.

Dies bezieht sich nicht auf die Malerei der Dioramen oder Bühnendekoration, deren Genuss nicht auf der Nachahmung beruht, sondern derselben Art ist wie der, den wir in der Natur selbst empfangen, nur in geringerem Grade. Ein edler Genuss. Wir werden aber weiter sehen, warum er dem untergeordnet ist, den wir dort empfangen, wo gar keine Täuschung stattfindet.

III

VORSTELLUNGEN DER WAHRHEIT

WAHRHEIT DER NATUR UND DER SYMBOLIK

[Wir kommen hier zu dem Kapitel, das in Ruskins Forderungen das A und O ist und niemals für ihn endet. Auf ihnen hat sich sein Lebenswerk aufgebaut. Auf jedem Gebiet macht er sie neu geltend. Da er ganze Bände verfasst hat, um sie immer wieder in anderer Form zu begründen, ist es vielleicht erklärlich, dass man geglaubt hat, gerade hier unlösbare Widersprüche zu finden. Und doch sind diese rein äußerlich und nur der mannigfaltige Ausdruck

einer Einheit, die tiefer liegt als ihre Erscheinungsformen.

Gustaf Steffens kann es sich aber nicht deuten, dass Ruskin die Forderung der Naturwahrheit neben die der symbolischen Wahrheit stellt, und meint, man müsse sich über diesen Selbstwiderspruch hinwegsetzen, da er uns durch eine so herrliche Definition des Symbolismus bereichert habe. Und doch ist seine Definition symbolischer Wahrheit in der Kunst nur eine andere Seite der Naturwahrheit.

Der hellenische Geist, wie er sich in Plato äußert, kann nach Bosanquet eine künstlerische Darstellung der Art und dem Zweck nach nicht anders betrachten, als eine Wirklichkeit des täglichen Lebens . . . Bildnisse und Schöpfungen der Fantasie stehen ihm tiefer als Natur und Wissenschaft. Er verlangt Wirklichkeit aus erster Hand, und die Kunst betrachtet er lediglich als Nachahmung der Wirklichkeit und ihr darum untergeordnet.

Ruskin nimmt denselben Standpunkt der Kunst gegenüber ein, sofern sie bloße Nachahmung der Natur ist. Sobald sie aber die Wahrheit der Dinge veranschaulicht, wird sie ihm eben so sehr Trägerin geoffenbarter Wahrheit wie die Natur und nur in einem andern Sinn als Ausdruck dessen, was ein inspirierter Mensch in der Natur erlebt hat:]

Das Wort Wahrheit auf die Kunst bezogen, bedeutet, dass sich eine Naturtatsache den Sinnen oder der Seele glaubhaft erwiesen hat.

Der Unterschied der Vorstellungen, welche die Nachahmung, und derer welche die Wahrheit hervorrufen, liegt hauptsächlich auf zweierlei Gebieten:

1. Die Nachahmung kann sich nur auf etwas Materielles beziehen. Die Wahrheit bezieht sich aber ebensowohl auf den Erweis von Qualitäten materieller Dinge, wie auf Emotionen, Impressionen und Gedanken. Es gibt sowohl eine moralische wie materielle Wahrheit, — der Impression wie der Form, — des Gedankens wie des Stoffs; und die Wahrheit der Impression und des Gedankens ist die tausendfach wichtigere. Darum ist die Wahrheit weit wie das Universum, und die Nachahmung auf das enge Kunstgebiet beschränkt, das sich nur mit materiellen Dingen beschäftigt.

2. Die Wahrheit kann veranschaulicht werden durch irgend welche Zeichen oder Symbole, die eine bestimmte Bedeutung für die haben, an welche sie sich wenden, ohne selbst ein bestimmtes Objekt abzubilden oder zu versinnlichen. Was in der Seele die Empfindung bestimmter Tatsachen bewirkt, kann Vorstellungen der Wahrheit erwecken, ohne diese Tatsachen nachzuahmen oder ihnen zu gleichen. Wenn demnach in der Malerei ein Element vorhanden ist, was — ähnlich wie Worte — dadurch wirkt, dass es nicht etwas anderem ähnelt, es aber als Symbol vertritt und dadurch dieselbe Wirkung hervorbringt, lässt sich auf diesem Wege die Wahrheit unverkürzt übertragen; denn sie wendet sich an die Empfin-

dung und innere Anschauung. Vorstellungen der Nachahmung verlangen aber selbstverständlich ähnliche Objekte. Sie wenden sich lediglich an äußeres Erfassen: Wahrheit dagegen an geistiges Erfassen.

[Denselben Gedanken führt er später in ‚Lectures on Art' aus:]

Der Fantasie wohnt das Vermögen inne, Symbole zu schaffen für Tugenden, Laster, Natur-, Lebensmächte und Leidenschaften. Die Kunst kleidet sie in menschliche Persönlichkeiten, die, obwohl realistisch dargestellt, auf die Vorstellung symbolisch wirken. Denn sie realisieren nicht den Glauben an die dargestellte Persönlichkeit, sondern an die durch sie veranschaulichten Mächte und Gewalten.

WAHRHEIT IM VERHÄLTNIS ZU SCHÖNHEIT UND ANDEREN RELATIONEN

Nachdem wir gesehen, welche Art Vorstellungen die Kunst mitteilt, kann es nicht zweifelhaft sein, dass der Landschafter zwei große Ziele bestimmt verfolgen muss. Er muss erstens in des Beschauers Seele die getreue Vorstellung irgend welcher Naturobjekte bewirken, und sie auf die wichtigsten Dinge lenken. Zweitens, ihm die Gedanken und Gefühle, mit denen der Künstler sie geschaut hat, erschließen. [Mit anderen Worten: er muss ihn ein Stück Natur durch sein Temperament sehen lassen.]

Sofern er das erste erreicht, lässt der Künstler den

Beschauer allein. Er mag seinen Gedanken nachhängen, wie in der einsamen Natur; er mag ungerührt, gefühllos, unachtsam bleiben, je nachdem er disponiert ist. Aber der Künstler führt ihm keine neuen Gedanken zu; keine neuen Ideen und unbekannte Gefühle drängen sich an sein Herz. Der Künstler dient ihm als Fahrzeug, nicht als Gefährte; als Pferd, nicht als Freund. Erreicht er aber das Zweite, dann weist der Künstler dem Beschauer nicht nur seinen Platz an, er spricht mit ihm. Er lässt ihn Teil nehmen an seinen eigenen starken Empfindungen und schnellem Auffassen; er überträgt die eigene Begeisterung auf ihn, leitet ihn selbst zu allem Schönen, hält ihn von allem Niedrigen zurück und entzückt ihn nicht nur, nein, adelt und fördert ihn in dem Bewusstsein, nicht nur eine neue Landschaft zu schauen, sondern mit einem neuen Menschen in Gemeinschaft zu treten, und zeitweilig der genauen Beobachtung und des ungestümen Empfindens einer edleren und eindringlicheren Geisteskraft teilhaftig zu werden. Obwohl dies ohne Zweifel höher steht, wird das andere doch allgemeiner gefühlt und geschätzt. Denn die einfache Behandlung der Naturwahrheit sagt jedem zu. Da die höchste Kunst aber auf den Sensationen besonderer Temperamente beruht, und auf Sensationen, die auch ihnen nur zu bestimmten Zeiten werden und den meisten Menschen wahrscheinlich niemals; da sie ferner Gedanken ausdrücken, die nur dem weitesten Wissen entstammen,

und Stimmungen, die auf tausenderlei Weise durch Eigenheiten des Verstandes modifiziert werden, können sie nur von denen aufgenommen und begriffen werden, die für jene schöpferischen, hohen, einsamen Geister Verständnis besitzen. Ein Verständnis, dessen nur selbst hohe und einsame Naturen fähig sind. Nur der vermag die Kunst zu würdigen, der das Gespräch des Künstlers verstände und seine Emotionen teilte in den Augenblicken, wo seine Leidenschaft erglüht und sein Denken hervorquillt. Da die wahre Bedeutung und das eigentliche Ziel seiner Kunst tausenden versiegelt bleibt, oder falsch von ihnen verstanden wird, muss er beim Herausarbeiten besonderer Anschauungen jenen Gesetzen trotzen, die unseren unveränderlich niederen Trieben entspringen. Da den meisten seine Absicht verborgen bleibt, sind ihnen auch seine Ausdrucksmittel missfällig.

Der im allgemeinen so geringe Einfluss hoher Kunst liegt nicht darin, dass sie der Wahrheit ermangelte, sondern dass dem Publikum Verständnis für die Gefühle des Künstlers fehlt, die ihn nötigen, gerade diese und nicht jene Wahrheit auszusprechen. Wohl kann er Tatsachen darstellen, ohne sein Empfinden auf den Beschauer zu übertragen, dies aber kann er unmöglich erreichen, ohne das erste bewältigt zu haben. Nicht als sei es unmöglich, Folgerungen aus falschen Voraussetzungen zu ziehen, aber falsche Schlüsse sind verhängnisvoller als Gedankenlosigkeit.

Darum ist die Darstellung von Fakten wichtiger, weil

sie für das zweite, das eigentliche und einzig wichtige Ziel der Kunst, die notwendigen Voraussetzungen bilden. Obwohl wir der Gedanken und Gefühle des Künstlers so sehr bedürfen wie der Wahrheit, müssen es Gedanken sein, die der Wahrheitserkenntnis entstammen, und Gefühle, die ihm bei Betrachtung der Wahrheit aufgestiegen sind. Sein Geist darf nicht einem schlecht geblasenen Glase gleichen, durch welches alles verzerrt hindurchscheint, sondern einem Glase seltener und süßer Färbung, das dem, was hindurchschimmert, neue Töne verleiht. Einem Glase von auserlesener Stärke und Klarheit, das uns mehr erkennen lässt, als wir allein sehen würden, und uns der Natur näher bringt.

Nichts kann für den Mangel an Wahrheit entschädigen; nicht die glänzendste Einbildungskraft, nicht die beweglichste Fantasie, nicht das feinste Fühlen, sofern es rein und falsch zugleich sein könnte; nicht die erhabenste Konzeption, nicht die eindringendste Verstandesauffassung. Denn Falschheit ist erniedrigend und empörend an sich, und die Natur so unendlich über alles erhaben, was Menschengeist ersinnen kann, dass wer sich von ihr entfernt, unter sie sinkt. Eine ornamentale Falschheit kann es garnicht geben. Alle Falschheit ist Befleckung und Sünde, Ungerechtigkeit und Betrug.

Ohne Wahrhaftigkeit kann kein Künstler anmutig, originell oder reich an Fantasie sein. Verlangen nach Schönheit entfernt uns nicht von der Wahrheit, steigert

vielmehr die Sehnsucht danach um das Zehnfache. Kühnheit der Anschauung gründet sich bei Künstlern von gewaltiger Fantasie auf ein viel umfassenderes Wissen, als die Erkenntnis derer ist, die sich etwas darauf einbilden, ohne es anwenden zu können. Kälte und Mangel an Leidenschaft in einem Bilde sind nicht Zeichen eines genauen, sondern dürftigen Vorwurfs. Wahre sprühende Lebendigkeit ist kein Zeichen von Übermut, sondern von Erkenntnis.

Es ist jedem möglich, sich durch Aufmerksamkeit und Sorgfalt ein richtiges Urteil über der Künstler Treue der Natur gegenüber zu bilden. Es gehören nicht besondere Geisteskräfte dazu, kein bestimmtes Empfinden, nichts, das nicht jeder gewöhnlich Begabte in gewissem Grade besäße. Nichts als Vernunft und Beobachtung, die sich durch Ausbildung zu vollkommener Sicherheit steigern lässt. Bevor aber das Instrument nicht durch zusammenhängende sorgfältige Beobachtungen vervollkommnet ist, kann es nicht angewandt werden, und es ist töricht und verwegen, sich vorher ein Urteil über das Wahre in der Kunst zu erlauben.

WAHRHEIT DER NATUR WIRD NICHT VON UNKULTIVIERTEN SINNEN WAHRGENOMMEN

Ehe ich einen Schritt weiter gehe, muss ich den beinah universellen Glaubensirrtum der Gedanken- und Reflektionslosen bekämpfen, sie wüssten, was Natur

und was ihr ähnlich sei; sie könnten die Wahrheit instinktiv erraten, da ihre Seelen durchsichtig seien wie venezianisches Glas, das von jeder Fälschung getrübt wird. Ich werde ihnen beweisen, dass es mehr Dinge zwischen Himmel und Erde gibt, als die Schulweisheit sich träumen lässt; dass die Wahrheit der Natur ein Teil der Wahrheit Gottes ist. Für den, der sie nicht durchforscht — Dunkelheit; für den, der sie erforscht — Unendlichkeit.

Die Voraussetzung, dass man ein Ding sähe, wenn man es vor Augen hat, ist irrig. Locke setzt eingehend auseinander, dass man nur das wirklich höre und sehe, was in unser Bewusstsein trete. Dass alles, was die Sinne wahrnehmen, ohne dass der Geist es aufnehme und verarbeite, wirkungslos an uns vorüberziehe. Unser physisches Auge ist im wachen Zustand immer damit beschäftigt zu sehen. Es ist dies nur ein Beharren in seiner Notwendigkeit, die keine Aufmerksamkeit verlangt, wenn sie nicht durch etwas besonderes erregt wird. Wird der menschliche Geist nicht auf die Impression dessen, was er sieht, hingeleitet, dann hinterlassen die Dinge, die an seinen Augen vorübergleiten, keinen Eindruck in seinem Gehirn. Er bemerkt sie nicht nur nicht — er sieht sie gar nicht. Zahllose Menschen, präoccupiert durch Geschäfte oder Sorgen, haben gar keinen Eindruck von dem, was sie sehen, und gewinnen von der Natur nur die unvermeidlichen Eindrücke von Bläue, Röte, Dunkelheit, Helle u. dergl. Die Unbe-

kanntschaft mit ihrer Naturumgebung richtet sich nach den Dingen, mit denen die Menschen sonst geistig beschäftigt sind; sie beruht aber auch auf mangelndem Feingefühl für die Macht der Form und anderer Attribute äußerer Schönheit. Ich glaube nicht, dass das Auge absolut unfähig wäre, Formen aufzufassen und zu genießen, wenn es sie überhaupt bemerkte. Obwohl der geringste Grad dieser Fähigkeit sich ausbilden und unendlich steigern ließe, lohnt den meisten Menschen der Genuss nicht die dazu erforderliche Anstrengung, und sie geben ihr Streben auf. Wessen angeborene Sensationen fein und lebendig sind, dem ertönt der Ruf der äußeren Natur so vernehmlich, dass er sich Gehör erzwingt, und lauter, je näher er ihr tritt. Wessen angeborene Sensationen stumpf, dem wird ihr Ruf übertönt durch ablenkende Gedanken, und seine ohnehin schwache Aufnahmefähigkeit stirbt, weil er sie brach liegen lässt. Mit dieser physischen Sensibilität für Form und Farbe eint sich jene höhere Sensibilität, die wir als eins der Hauptattribute aller hohen Naturen und als Urquell aller Poesie bewundern. Diese Feinfühligkeit geht völlig in die Feinheit der Sinneswahrnehmungen über; sie verschmilzt sich mit der Liebe, mit jener unendlichen Liebe göttlicher, menschlicher und animalischer Energien, die die sinnliche Wahrnehmung äußerer Dinge durch Associationen, durch Ehrfurcht und Dankbarkeit und alle anderen reinen Empfindungen unserer moralischen Natur adelt.

Obwohl Wahrheitserkenntnis Sache der Vernunft ist und allein auf physischer Wahrnehmung und abstraktem Denken beruht, unabhängig von unserer moralischen Natur, werden doch die Instrumente, mit denen wir wahrnehmen und urteilen, so viel blanker geschliffen, so viel leichter und wirksamer gehandhabt, wenn die Energie und Leidenschaft unserer moralischen Natur sie in Schwingung versetzt. Die Wahrnehmung wird durch Liebe so geschärft, das Urteil durch Ehrfurcht so gemäßigt, dass, wer das moralische Empfinden in sich ertötet hat, im Erfassen der Wahrheit tatsächlich stumpfsinnig ist; tausende der höchsten und göttlichsten Wahrheiten der Natur bleiben ihm verborgen, so unablässig und unermüdlich er sie auch mit dem Verstande suchen mag.

Der Feinfühligkeit reihen sich Reflektion und Gedächtnis an, notwendig, um die wahrgenommenen Tatsachen zu behalten und das, was ihnen gleicht, zu erkennen. Wer einen Eindruck nach dem anderen aufnimmt, selbst unter lebhaftem Entzücken, ohne ihn in sich zu verarbeiten und zu untersuchen woher er stamme, bleibt unwissend über seine Ursachen oder schreibt sie unrichtigen Tatsachen zu. Und die größte Feinfühligkeit und stärkste Einbildungskraft führt am wahrscheinlichsten in Irrtum. Sie lässt den Menschen sehen, was er zu sehen erwartet, sie überlässt es ihm, lieber mit seinem Herzen zu bewundern und zu urteilen, als seine Augen aufzumachen.

Wie viele haben sich durch alles, was über die Heiter-

keit des italienischen Himmels gesagt und gesungen ist, zu der irrigen Meinung verleiten lassen, er sei blauer als der nördliche Himmel. Und doch ist der italienische Himmel matter und grauer als der nördliche und unterscheidet sich nur durch sein intensiv ruhiges Leuchten. Noch seltsamer ist es aber, wenn Menschen in einem Bilde das zu sehen glauben, was sie für die Ursache ihres Eindrucks halten. Wenn sie sich täglich von dem warmen Ton des italienischen Himmels beeinflussen lassen, ohne der Ursache nachzugehen, werden sie einen gemalten blauen Himmel für wahr erklären und die getreueste Wiedergabe der wirklichen Attribute Italiens als kalt und matt zurückweisen. Dieser Einfluss der Fantasie auf die Sinne äußert sich merkwürdig in der menschlichen Disposition, das zu sehen, was man weiß, und das nicht zu sehen, was man nicht kennt. Alle primitiven Kunstwerke Einzelner und ganzer Völker zeigen durch ihren Mangel an Schatten, wie wenig man bloß mit dem Auge ohne Erkenntnis die Wahrheit finden kann. Das Auge der roten Indianer, scharf genug, um die Fährte ihrer Feinde oder ihrer Beute in zertretenen Gräsern und Blättern zu verfolgen, steht dem Eindruck von Schatten stumpfsinnig gegenüber. Ein Reisender geriet unter ihnen in Lebensgefahr, weil er sie abgezeichnet und ihr Antlitz teilweise in Schatten gehalten. Sie hielten sich für beleidigt und glaubten, er habe sie um die eine Hälfte ihres Gesichts betrügen wollen.

Es ist daher nicht verwunderlich oder gar ehrenrührig, wenn der größte Teil des Publikums unfähig ist, die Wahrheit der Natur zu beurteilen, auch wenn sie ihnen vor Augen steht. Aber es ist seltsam, dass sie sich von ihrer Unfähigkeit nicht überzeugen lassen. Fragt einen Kunstkenner, der ganz Europa abgelaufen hat, wie das Blatt der Eiche geformt sei; kaum einer wird es wissen, und doch jede Landschaft redselig kritisieren, die er in den Galerien von Dresden bis Madrid gesehen hat. Er wird vorgeben zu wissen, ob sie naturwahr sei oder nicht. Wenn man einen enthusiastischen Schwätzer in der ‚Sistina' fragt, wie viel Rippen er hat, so erhält man keine Antwort; aber es wäre seltsam, wenn er aus der Tür ginge, ohne einen belehrt zu haben, dass diese und jene Gestalt schlecht gezeichnet sei.

Dies würde genügen, das Publikum seiner Urteilslosigkeit zu überführen, wenn die Annahme nicht so verbreitet wäre, dass sie herausfühlen könnten, wenn auch nicht sagen warum? — ob eine Darstellung wahr sei oder nicht. Bis zu einem gewissen Grade ist das richtig. Jemand mag das Portrait seines Freundes erkennen, obwohl er nicht angeben kann, wie seine Nase geformt ist und wie hoch seine Stirn. Denn Natur und Nachahmung ist leicht zu unterscheiden, ebenso Ähnlichkeit und Unähnlichkeit. Und wir erkennen die Dinge meist an ihren unwesentlichsten Attributen. Wo diese in der Nachahmung fehlen, wenngleich tausend andere, höhere, wertvollere

vorhanden sind, finden wir das Bildnis nicht ähnlich; ebenso verhält es sich umgekehrt. Dass wir es wiedererkennen, beweist nichts für seine Ähnlichkeit. Erkennen wir doch unsere Bücher am Einband, obwohl ihr Charakteristikum innen liegt. Der Mensch wird von seinem Hund am Geruch, von seinem Schneider am Rock, von seinem Freund am Lächeln erkannt. Sie kennen ihn alle. Aber wie viel oder wie wenig sie von ihm erfassen, hängt von ihrer geistigen Beschaffenheit ab. Gott allein kennt das Geheimnis der Persönlichkeit. Ein Portrait kann die Ähnlichkeit der Züge genau wiedergeben und kein Atom Ausdruck besitzen. Es mag, um den beliebten Ausdruck zu gebrauchen, sprechend ähnlich sein. Selbst seine Katze würde ihn erkennen. Ein anderes Portrait gibt die Züge vielleicht nur andeutend, ungenau wieder, aber sein Auge leuchtet uns entgegen, sein Lächeln strahlt uns an, wie es nur in Momenten höchster geistiger Erregung seine Lippen umspielt. Das erkennen nur seine Freunde. Ein anderes Bildnis stellt einen Ausdruck an ihm dar, der ihn in dem wunderbarsten Augenblick seines Lebens überkam, als seine geheimsten Leidenschaften und seine höchsten Fähigkeiten zugleich entflammten. Nur wer ihn so geschaut, wird das Bild erkennen. Aber welches Bild wäre der Mensch selbst? Das erste gibt die zufällige Außenseite des Leibes — das was Klima, Sport, Nahrung und die Zeit den Zügen aufgeprägt haben; das, worin die Korruption haust

und worauf der Wurm wartet. Das zweite stellt die Wirkung der Seele auf den Leib dar. Aber die Seele in Erregungen, die sie mit vielen teilt, die ihr Wesen nicht ausschließlich charakterisieren und vielleicht nur die Folge von Gewohnheit, Erziehung, Zufällen sind — ein absichtlich oder unbewusst angenommener Schein, der Gegensatz zu ihrem wurzelechten verborgenen Sein. Der dritte Maler hat die Spur seiner geheimsten und mächtigsten Regungen entdeckt. Er ist ihnen nachgegangen, als alle Konvention, alle Heuchelei, alle vorübergehenden und kleinlichen Emotionen von ihm abfielen; als Eis, Ufer und Schaum der unsterblichen Strömungen in ihm zerbarst, einfiel und verzehrt wurde durch plötzlich erwachende innere Kraft. Als der Ruf und die Forderung eines Gott-Gedankens jene latent gelegenen Kräfte und Gefühle offenbar machte, die seines eigenen Geistes Wollen nicht aufrufen konnte, noch das eigene Bewusstsein ergreifen. Gott allein konnte es; Gott allein konnte die Tiefe und das Mysterium seiner besonderen, und ihn von allen Anderen aussondernden Eigenheiten erwecken.

Mit der äußeren Natur verhält es sich genau ebenso. Sie hat wie der Mensch Leib und Seele. Ihre Seele aber ist die Gottheit. Es ist möglich, den Leib ohne Geist darzustellen; das dünkt denen ähnlich, deren Sinne nur den Leib erkennen. Es ist ferner möglich, die gewöhnlichen, untergeordneten Betätigungen des Geistes darzustellen. Das dünkt denen ähnlich, die

seine machtvollen Augenblicke nicht erschaut haben. Es ist endlich möglich, die geheimnisvollen, hohen Wirkungen des Geistes darzustellen. Das dünkt nur denen ähnlich, deren Wachsamkeit dies offenbart ist. Alle Darstellungen sind wahr. Aber je nach der Würde der Wahrheit, die er empfinden und veranschaulichen kann, bewertet sich das Können des Künstlers, wie das Rechtsprechen des Richters.

ÜBER DIE RELATIVE BEDEUTUNG DER WAHRHEITEN

[Im Anschluss an Locke erhärtet Ruskin zunächst, der damaligen Anschauung entgegen, dass für künstlerische Darstellung das Charakteristische, die besondere Wahrheit wichtiger sei, als allgemeine Wahrheiten.]

Das Charakteristische einer Sache ist das, was seine Gattung bestimmt und was es zu dem macht, was es ist. Nicht der Stoff von Seide oder Flachs macht die Draperie zur Draperie, sondern die mit Draperie verbundenen Vorstellungen. Die einem Ding inhärenten Eigentümlichkeiten, wie Ausdehnung, unelastische Beweglichkeit, Einheit und verhältnismäßige Dünne machen es zur Draperie. Dahin gehört z. B. ein Wasserfall, der in einem Guss breit herniederstürzt; ein Netzwerk von Unkraut, das an einer Mauer herabhängt. Nur dies bestimmt das Wesen der Draperie. Und das gilt von allem sonst. Was eine Sache zu dem macht was sie ist, ist die wich-

tigste Vorstellung oder Vorstellungsgruppe, die sie für uns hat.

AUSNAHME-WAHRHEITEN SIND WICHTIGER ALS ALLGEMEINE

[Es handelt sich bei dieser Entscheidung nur darum, ob die Ausnahmen allgemeine Naturprinzipien verletzen, oder aber sie in einer besonderen und auffallenden Weise zur Geltung bringen.

Obwohl Ruskin von Goethe nur den Faust kennt und ihn verständnislos zitiert, ist in manchem eine auffallende Verwandtschaft zwischen ihm und dem jungen Goethe. In dem folgenden äußert sich Naturtrunkenheit und mystisch-pantheistische Naturanbetung, ganz ähnlich wie in Goethes Hymne in Prosa: ‚An die Natur' (1786).]

Zuweilen, obwohl selten, übertritt die Natur ihre eigenen Prinzipien. Sie schafft alles schön; hie und da aber erlaubt sie sich Ausnahmen, die vergleichsweise hässlich sind. Diese seltenen Makel sind wertvoll in der Natur, und wo man ihren Weisungen folgt, wertvoll in der Kunst. Wollte ein Künstler aber ausschließlich nach ihnen suchen und für all seine Hässlichkeiten Originale in der Natur nachweisen, so verführe er dennoch falsch: Der Natur gegenüber falsch und ihren Gesetzen ungehorsam. Die Natur charakterisiert z. B. die Umrisse der Wolken durch fortlaufende Bogen und gerade Linien. Vielleicht könnte man einmal monatlich eine kugelrunde

und aus gekrümmten Kurven gebildete Wolke entdecken. Wer aber nur gerundete Wolken malte, würde für durch und durch unwahr und falsch gelten müssen.

Anders liegt die Sache, wenn ein Naturprinzip nicht übertreten, sondern nur ungewöhnlich behandelt wird. Obwohl die Natur immer schön ist, entfaltet sie ihre höchste Schönheit nicht überall. Sie will uns nicht übersättigen, um unseren Sinnen nicht schal zu erscheinen. Ihre höchsten Offenbarungen sind selten. Ihre feinsten Züge wollen erspäht sein; wo sie sich am vollkommensten zeigt, geht sie am flüchtigsten vorüber. Sie schafft immer neu; und eine Schönheit, die sie nie zuvor geschaffen und nie wieder schaffen wird. Sie erweist ihre allgemeinen Kräfte immer an Besonderheiten, die uns nie wiederkehren, wenn wir sie nicht im Vorübergehen festzuhalten wissen. Diese flüchtigen Vorgänge vollkommener Schönheit und höchster Machtentfaltung sollte der Künstler suchen. Wie töricht ist es, vorauszusetzen, ihre wiederkehrenden Wirkungen wären charakteristischer für die Natur als jene seltenen Phänomene. Beide sind Teile desselben großen Systems. Stets dieselbe Wirkung oder Wahrheit wiederholen, heißt Leben verschwenden. Was wäre ein Dichter, der lebenslang denselben Gedanken in andern Worten wiederholte? Weshalb nachsichtiger sein gegen den Maler, der eine Seite aus dem Buche der Natur gelernt hat und sie wie ein Papagei ewig wiederholt, ohne die Seite umzu-

schlagen? Ist es denn nicht auch Tautologie, etwas immer wieder mit denselben Linien zu umschreiben? Die Offenbarungen der Natur sind so mannigfaltig und unendlich, wie sie selbst beständig ist. Je tiefer er steigt, je seltenere Phänomene er belauscht, um so höher die Werke des Malers. Sich wiederholen, nur auf einem Punkt, ist Verrat an der Natur. Denn tausend Menschenleben reichten nicht aus, um nur ein Beispiel der vollkommenen Offenbarung ihrer Einzelkräfte zu geben.

DIE WAHRHEITEN DER FARBE SIND DIE BEDEUTUNGSLOSESTEN

[Wenn Ruskin sich Locke nicht so strikte angeschlossen hätte, würde er sich den philosophischen Eingang dieses Kapitels erspart haben; denn diese Gefolgschaft verführt ihn zu Spitzfindigkeiten, die er später selbst aufheben muss.]

Locke behauptet, die Körper hätten dreierlei Art Qualitäten. Die erste betrifft Maß, Gestalt, Zahl, Lage, Bewegung oder Ruhe ihrer festen Teile: sie ist vorhanden, ob wir sie wahrnehmen oder nicht.

Zweitens: die Fähigkeit, die in einem Körper vorhanden ist, in einer bestimmten Art auf einen unserer Sinne zu wirken. Dies sind die sensiblen Qualitäten.

Drittens: die Fähigkeit, die in einem Körper enthalten ist, solche Änderung in einem anderen Körper

hervorzurufen, dass er anders auf unsere Sinne wirkt als vorher. Diese wird gewöhnlich als Kraft bezeichnet.

[Da nun die Menschen anerkanntermaßen Farbe verschieden sehen, folgert Ruskin, Wahrheit der Farbe sei eine sekundäre Qualität, und Wahrheit der Form, für die künstlerische und namentlich die malerische Darstellung die wichtigere. Man wäre aber sehr im Irrtum, daraus zu schließen, die Farbe stehe ihm in der Malerei erst in zweiter Linie. Lediglich Lockes Schema zu Liebe tut er sich selbst Gewalt an und kommt auf Umwegen zu einer geistreichen Definition der Form, die die Feinheit seiner Auffassung von Farbe erst voll entwickelt.]

Zunächst muss ich den Sinn erklären, in dem ich das Wort „Form" gebrauche, weil die Maler ungenau und sorglos diesen Terminus auf die Konturen der Körper anwenden, während er notwendig Licht und Schatten mit umfasst. Wohl müssen Umriss und Chiaroscuro für den Schüler getrennte Gebiete bleiben. Aber keine Form kann vom Auge wahrgenommen werden, wenn man ihr Chiaroscuro ausschließt. Wenn ich von Form als von einem Element der Landschaft spreche, so meine ich jene vollkommene und harmonische Einheit der Umrisse von Licht und Schatten, wodurch alle Teile und Verhältnisse eines Körpers dem Auge erst verständlich werden. Wenn wir genau darauf achten, wie jedes materielle Ding sich dem Geist einprägt, gewinnen wir am ehesten

den Beweis, wie bedeutungslos die Farbe ist. In der Natur sehen wir die Farben beständig wechseln und unbestimmt in einander übergehen; ihre Formen dagegen, die durch Licht und Schatten bestimmt werden, sind unveränderlich klar und deutlich. Steine und Kies am Ufer fangen grüne Reflexe auf von den Zweigen über sich; Büsche graue und gelbe Töne von dem Boden, auf dem sie stehen; jede glänzende Fläche spiegelt, wenn auch nur haarbreit, ein klein wenig die Himmelsbläue wieder, oder Sonnengold, das wie ein Stern auf der Grundfarbe erglänzt. Diese an sich wechselnden und unbestimmten Töne werden durch die Farbe des Lichts wiederum gesteigert und enthüllt, oder zu dem Grau des Schattens gedämpft. Das Wirrsal und das Ineinanderfließen aller Töne ist so groß, dass, wenn man die Objekte nur an ihrer Farbe erkennen könnte, man an manchen Stellen die Zweige eines Baumes kaum von der Luft zwischen ihnen und dem Boden unter ihnen unterscheiden könnte. In der Kunst unerfahrene Menschen wollen dies zunächst nicht glauben. Bei scharfer Beobachtung finden sie es aber bald selbst heraus. Sie entdecken, dass sich die Farbe selten genau feststellen lässt, außer an großen Massen; z. B. an einer grünen Wiese oder einem blauen Himmel. Aber alle Formen, die durch Licht und Schatten hervorgerufen werden, sind deutlich zu erkennen und verleihen ihnen ihren besonderen Charakter. Licht und Schatten überwinden den Unterschied lokaler Farbe so völlig, dass der

Unterschied in der Farbe zwischen zwei teilweise beleuchteten weißen und schwarzen Objekten nicht so groß ist, als der zwischen der beleuchteten und der beschatteten Fläche eines schwarzen (oder weißen) Objekts.

WAHRHEIT DES TONS

Unter Ton verstehe ich zunächst die genaue Beziehung der Objekte zueinander nach ihrer Substanz und dem Dunkel, in dem sie erscheinen, je nach ihrer größeren oder geringeren Entfernung voneinander. Ferner, nach der vollkommenen Beziehung all ihrer Schatten zu dem Hauptlicht des Bildes, es sei im Himmel oder im Wasser oder sonst wo. Ferner das genaue Verhältnis der Schattenfarbe zu der Lichtfarbe, so dass sie nur als verschiedene Grade desselben Lichts empfunden werden. Ebenso das genaue Verhältnis der beleuchteten Teile selbst zu dem Grade, in welchem sie von der Farbe des Lichtes — kalt oder warm — beeinflusst werden. Das Bild als ganzes muss ein Klima ausatmen, unter einem Licht stehen und von einer Atmosphäre erfüllt sein. Dies beruht auf der besondern unerklärlichen Qualität jeder aufgetragenen Farbe, durch die das Auge ebenso die aktuelle Farbe der dargestellten Dinge wahrnimmt wie die höchste Höhe, zu der die Beleuchtung sie erhoben hat. Ein sehr helles Braun kann z. B. außerhalb des Sonnenscheins dieselbe Farbenschattierung aufweisen wie ein totes oder kaltes Braun im Sonnenlicht. Es wird

aber seiner Qualität nach anders wirken. Gewöhnlich streben die Künstler danach, das darzustellen, was uns die beleuchtete aber tote Farbe in der Natur anders empfinden lässt als die unbeleuchtete aber helle Farbe; was Liebhaber und Kenner „Ton“ nennen und worüber sie Unsinn reden. Mangel an Ton in einem Bilde entsteht aber, wenn Objekte in ihrer eigenen positiven Farbe hell erscheinen. Denn dadurch entsteht die irrtümliche Empfindung, dass nicht das Licht ihre Farbe erhöht habe.

. . . . Was ich aber Ton nenne, bezieht sich ebenso auf die Summe der Unterschiede wie auf ihre Verteilung.

In dieser Hinsicht wirken die feingetönten Bilder der alten Meister wie Töne der Natur, die einige Oktaven tiefer gespielt werden. Die dunkeln Objekte der mittleren Ferne stehen genau in demselben Verhältnis zu der Helle des Himmels, wie in der Natur; auf den Bildern ist diese Helle aber unendlich verringert und die Schatten in demselben Maße vertieft. Ich war oft erstaunt, wenn ich an einem dunkeln Tage die Bilder einer Camera obscura betrachtete, wie genau sie an einige der besten Bilder der alten Meister erinnerten; alles Laubwerk erschien schwarz gegen den Himmel, und nichts trat aus der Masse heraus, als das vereinzelte Leuchten eines silbernen Stammes oder einer ungewöhnlich erhellten Blättergruppe. Könnte hierin Übereinstimmung erzielt und alle Töne der Natur ein oder zwei Oktaven tiefer

gespielt werden, so wäre solch Verfahren recht und notwendig. Aber die Natur übertrifft uns nicht nur so sehr in der Fähigkeit, Helligkeit auszuwirken, als die Sonne lichter ist als weißes Papier; — sie übertrifft uns auch unendlich an Schattenkraft. Ihre tiefsten Schatten sind leere Höhlen, die kein Licht reflektieren. Gemalte Schatten aber sind schwarze Flächen, von welchen, wir mögen sie so tief tönen wie wir wollen, immer noch Licht ausgeht, so dass sie, gegen eine Stelle tiefsten Düsters der Natur gehalten, geradezu licht wirken. Unser hellstes Licht ist weißes Papier, unsere tiefsten Schatten eine sichtbar beleuchtete Fläche, und damit werfen wir der Natur den Handschuh hin, deren Licht die Sonne und deren Schatten die Leere ist. Sie kann es sich erlauben, ihre materiellen Objekte dunkel auf den leuchtend luftigen Ton ihres Himmels zu werfen, und diesen Objekten selbst tausend mittlere Töne und Fernen zu verleihen, ehe sie bei Schwarz und Dunkel anlangt; denn alle beleuchteten Flächen ihrer Objekte sind so viel deutlicher und lebhafter hell, wie ihre nächsten und nächtlichsten Schatten, als der Himmel heller ist denn die beleuchtete Erde. Bestehen wir aber unserem armseligen, stumpfen Dunkel gelber Himmelstöne gegenüber auf demselben Schattenverhältnis der materiellen Ohjekte, dann gelangen wir bald auf den untersten Grund unserer Farbenskala; und was in aller Welt sollen wir weiter beginnen? Woher sollen all unsere mittleren Fernen kommen? Wie sollen wir

die Luftverhältnisse der einzelnen Teile zu einander ausdrücken; z. B. des Laubes, dessen fernste Zweige schon fast schwarz sind? Von hier müssen wir ja zum Vordergrund gelangen, und wenn dort, wie können wir den Unterschied seiner festen Teile markieren, die schon so dunkel sind, wie wir sie nur malen können, und seine leeren Tiefen, die die Natur scharf, deutlich und schwarz zwischen ihre beleuchteten Flächen setzt? Es muss einem beim ersten Blick einleuchten, dass, wenn wir einer der Stufen, von einer Ferne zur andern, dieselbe Quantität der Tonunterschiede verleihen, den die Natur gibt, wir für die Verschwendung unserer Mittel den Preis zahlen müssen, ein halbes Dutzend Fernen auszuschalten, die nicht weniger wichtig und markant sind, und eine Menge Wahrheiten einer einzigen zu opfern. Und doch gelangten die alten Meister durch diese Mittel zu der Wahrheit ihres Tons. Sie malten die auffallendsten und leicht erkennbarsten Distanzen wie die zwischen Himmel und Laubwerk, zwischen Wolken und Bergen. Die Skala ihrer Schatten wurde genau innegehalten und geschickt nachgeahmt. Aber ihre Mittel waren damit auch erschöpft; ihre Bäume konnten sie nur als flache Massen, als ausgefüllte Umrisse hinstellen, und die Wahrheiten des Raumes wurden in jedem individuellen Teil des Bildes zu tausenden ausgelassen. Aber das kümmerte sie nicht. Es ersparte ihnen Mühe. Sie erreichten ihr großes Ziel, die Wirkung der Nachahmung. Sie

trafen gerade die Stellen, auf denen das Auge des gewöhnlichen, gedankenlosen Beschauers Nachahmung sucht, und gewannen so den breitesten Anschein, den Ton der Wahrheit, den die Kunst zu erreichen vermag, treulich zu treffen. . . .

. . . Wir sind nicht gewohnt, bei den gewagten, schwierigen Übergängen des modernen Meisters Turner zu verweilen, die nicht sofort auf unsere gewöhnlichen Wahrheitsvorstellungen wirken; denn er vereint oft in einem Bilde zwei, drei, und noch mehr verschiedene Töne. Aber auch hierin folgt er der Natur; denn mit der Änderung des Klima ändert sich auch der Ton; das Klima verändert sich mit jeden zweihundert Fuß Höhe, und die oberen Wolken haben daher immer einen anderen Ton als die unteren; diese wieder einen anderen als die übrige Landschaft, und diese wieder als einzelne Teile des Horizontes. Wenn die Natur sich dies in hohem Grade erlaubt, wie immer in ihren prächtigsten Wirkungen, so erreicht sie es nicht durch einen intensiven Ton, wie in dem tiefen, stillen Gelb eines Juliabends, sondern durch den Glanz und die Verschiedenheit zusammengesetzter Farbe, in der wir allmählich zwanzig Töne tief und hehr erkennen werden. Turners Vermögen, kalte und warme Töne zu einen, hat nie ein anderer Künstler nur annähernd erreicht.

Die alten Meister, zufrieden, wenn sie einen Ton erreichten, opferten seiner Einheit alle besonderen Steigerungen, wie den verschiedenen Ausdruck von

Wandel und Wechsel, durch den die Natur ihre Stunden aneinander reiht. Sie stellten die Wärme der sinkenden Sonne dar, die alle Dinge durch ihr Gold überwältigt; aber nicht jene grauen Töne am Horizont, die hinter ihrem ersterbenden Licht stehen und in denen Kühle und Düster der Nacht sich zum Siege sammeln. Ob dies auf mangelndem Können oder Urteilslosigkeit beruhte, weiß ich nicht. Ich weise nur auf Turners Kühnheit auf diesem Gebiete hin, als auf etwas, mit dem bisher nichts in der Kunst vergleichbar ist, und das nur zu versuchen schon Überlegenheit ausdrückt. Man betrachte die Wirkung der Abendbeleuchtung auf seinem ‚Téméraire'. Sie wird beim ersten Anblick nicht die Täuschung wirklichen Sonnenlichts hervorrufen, weil mehr als Sonnenlicht in dem Bilde ist; weil hinter dem gewölbten Schleier lodernder Glut, die das Schiff auf seiner letzten Fahrt beleuchtet, eine tiefe, blaue, trostlos finstere Höhlung gähnt, aus der man den Nachtwind seufzen hört und das dumpfe Anschlagen des bewegten Meeres; weil die tödlich kalten Schatten der Dämmerung durch jeden Sonnenstrahl huschen und man jeden Augenblick meint, die Nacht werde das scheidende Schiff in ihre undurchdringliche Unendlichkeit einspinnen.

WAHRHEIT DER FARBE

Im ersten Saal der National Gallery hängt eine, dem Gaspar Poussin zugeschriebene Landschaft, ‚La Riccia' benannt. Ob sie La Riccia bei Albano gleichen soll, will ich nicht entscheiden, denn die meisten Städte der alten Meister ähneln eben so sehr diesem wie jenem Ort. Jedenfalls stellt sie eine Stadt dar auf einem Berge, der von zweiunddreißig Büschen in uniformer Größe bewachsen ist, alle ungefähr mit denselben Blättern. Diese Büsche sind in stumpfem undurchsichtigen Braun gehalten, dessen Lichter grünlich schimmern und dessen Grundfarbe sich bis auf ein Stück Felsen hin erstreckt, der in der Natur neben den glänzenden Farben des Laubes kühl und grau gewirkt hätte, und der deswegen hier, wo er völlig im Schatten steht, ausdrücklich und absichtlich in sehr hellem, hübschem, positivem Ziegelrot erglänzt. Das einzige in dem Bilde, was farbig wirkt. Den Vordergrund bildet ein Stück Landstraße, die, um ihre größere Nähe zu bekunden, und wegen der Fülle an Vegetation, die gewöhnlich auf Landstraßen wächst, statt hell, in kühlem grau-grün gehalten ist. Die Wahrheit des Bildes wird vervollständigt rechts durch eine Anzahl Punkte am Himmel, deren Stengel nüchtern und gleichmäßig braun gehalten sind.

Vor nicht langer Zeit stieg ich von Albano abwärts. Es gewitterte, als ich Rom verließ, und über die ganze Campagna fegten schwefelbraune Wolken; hie und da

rollte ein Donnerschlag und über die Bogen des Claudinischen Aquädukts, die in ihrer Unendlichkeit wirkten wie die Brücke, die ins Chaos führt, flutete das Sonnenlicht. Als ich über den weiten Abhang des Albaner Berges hinan klomm, drehte sich das Gewitter nach Norden und die edeln Umrisse der Türme von Albano und die dunkle Anmut seines Ilextals hoben sich vom reinen, blau und wie Bernstein schimmernden Himmel ab. Oben lichtete es sich allmählich und leuchtete nun durch die letzten Fetzen der Regenwolke — in tiefer, zitternder Bläue — halb Äther, halb Tau. — Die Nachmittagssonne sandte schiefe Strahlen über die felsigen Abhänge von La Riccia und seine Massen hohen, verworrenen Laubwerks. In die herbstlichen Töne mischte sich das feuchte Grün von tausend immergrünen Pflanzen, und benetzte sie wie Regen. Das war nicht mehr Farbe zu nennen — es war eine Feuersbrunst. Purpurn, hochrot, scharlach, wie Vorhänge vor Gottes Gezelt sanken die in Lichtschauern frohlockenden Bäume ins Tal; jedes einzelne Blatt zitternd, schwimmend und brennend vor Leben; jedes einzelne Blatt, das den Sonnenstrahl widerspiegelte oder fortpflanzte — war erst eine Fackel und dann ein Smaragd. Weit droben in den Tiefen des Tals wölbten sich die grünen Schluchten wie gewaltige Wogen eines kristallenen Meeres, von Blüten wie mit Schaum überschüttet; silberne Strahlen von Orangeblüten wirbelten in den Lüften um sie her, sprühten auf über den grauen Felsmauern wie tausend

Sterne, sanken und loderten, je nachdem der sanfte Wind sie trug und fallen ließ. Jeder Grashalm brannte, wie wenn der goldne Himmelsboden sich plötzlich leuchtend öffnete, bis das Laub sich wieder über ihm zusammenschloss; es war wie Wetterleuchten, das bei Sonnenuntergang aus der Wolke bricht. Die bewegungslosen Massen dunkler Felsen — dunkel doch glühend von Scharlachmoosen, die ihre stillen Schatten über ruhelose Pracht breiten; darunter die Fontäne ihr marmornes Becken mit blauem Nebel und launischem Plätschern füllend; und über allem — als ein reiches Gelände von Rosa und Ambra — die heiligen Wolken ohne Dunkel, die nur in unermesslicher Ferne leuchten, zwischen der feierlichen, sphärischen Stille der Steinfichten. Sie zogen vorüber, um sich endlich in dem letzten weißen, blendenden Glanz der endlosen Linie zu verlieren, in der die Campagna sich mit dem Leuchten des Meeres verschmilzt.

[Ruskin gibt zu, dass auch Turner nicht im stande sei, die Stärke und den Glanz dieser Farben annähernd wiederzugeben.] Aber er kam der Wahrheit näher, weil er, z. B. wo er blauen Himmel malt, immer die Luft, die ihn erfüllt, darstellt. Salvator malt nie Felsengebirge in mittlerer Entfernung, aber nahe genug, um ihre Spalten und Risse darzustellen. In dieser Entfernung ist kein voll beleuchteter Berg, der nicht zarte Unterschiede in der Farbe aufwiese. Salvator aber malt sie völlig himmelblau, ohne sie

um ein Atom von grau zu mildern. Berge erscheinen aber nur dann ganz blau, wenn so viel Luft zwischen ihnen und uns liegt, dass sie zu flachen dunkeln Schatten werden, in denen sich jede Einzelheit verliert. Diese Farbengebung Salvators ist eitel kühne Fälschung, er behauptet damit etwas, das unmöglich ist.

Nun wird Turner gerade auf diesem Gebiet angegriffen. Er wird ausschließlich an dem Maßstab von Natur und Wahrheit gemessen. Um gerecht zu sein, müssten sie denselben Maßstab aber auch an ihre Lieblingsmeister legen: Ich hege die tiefste Verehrung für das Empfinden der alten Meister. Das darf mich aber bei dieser Untersuchung nicht beeinflussen. Es handelt sich hier um Farbe, nicht um Fühlen. Wahrheit lässt sich nur an Tatsachen feststellen . . . Turners Farben erscheinen dem einen grell und dem andern groß. Das beweist nichts. Poussins Farbe erscheint dem einen richtig, dem andern rußig. Das beweist nichts. Man kann beide nur mit den bekannten und beweisbaren Farben der Natur vergleichen, und das wird Claude und Poussin unfehlbar schwarz, und selbst Turner grau erscheinen lassen.

Welch tiefes Dunkel auch eine wirkliche Landschaft einhüllen mag; — ein Fenster, durch das sie hereinschaut, wird unfehlbar wie eine breite Lichtfläche wirken, im Vergleich zu dem Schatten der Zimmerwände.

Dieser eine Umstand genügt, um die Intensität und

Ausdehnung des Tageslichts in freier Luft zu erweisen und die Notwendigkeit, dass ein Bild, um in seiner Farbe wahr zu sein, wie ein breiter Raum in erhöhter Beleuchtung wirken müsste, und nicht wie die Bilder der alten Meister als ein zusammengestückeltes Kompendium schwarzer Schatten, wie die Natur in Trauergewändern. Wohl hat Turner in Einzelteilen seiner Bilder die unerreichbare Intensität eines Farbentons in die erreichbare Lage eines höheren übersetzt. Z. B. das goldne Grün intensiven Sonnenlichts auf Grün, in reines Gelb, denn er weiß, es ist unmöglich, mit einer Mischung von Blau die Intensität des Lichtes nur relativ wiederzugeben. Und er besteht immer auf der Richtigkeit von Licht und Schatten, was es ihn auch an Farbe koste. Er tut es aber nur selten und nur auf kleinen Flächen. Ich wäre seinen Kritikern verbunden, wenn sie einmal hinausgingen an ein moosgrünes, vom vollen Sommersonnenschein beleuchtetes Gestade, und versuchten diesen Ton zu treffen. Wenn sie dann finden, dass indisch Gelb und Chrom daneben dunkel erscheinen, mögen sie ehrlich sagen, was der Wahrheit näher kommt, Turners Gold oder das trauernde, trübe Olivenbraun und kupfrige Grün, in dem Claude, mit dem Fleiß und Verstand eines Sèvres Porzellanmalers, Blättergestrüpp mühsam über seinen kindischen Vordergrund schleift.

Es ist seltsam genug, dass die Hauptangriffe auf Turner wegen übertriebener Farbenpracht ihm nicht

dort gemacht werden, wo es möglich wäre, die Natur zu übertreiben, sondern da, wo er Dinge malt, die keine Farbe auf Erden jemals überbieten oder erreichen kann, wie z. B. in seinen Sonnenuntergängen und oberen Wolken. Ich meine die höchste Region, die ausschließlich durch eine Menge weißer, stiller Wolken charakterisiert wird, die sich in Balken, Streifen und Flocken teilen. Mit dieser Region hat sich vor Turner kein Landschafter befasst außer Rubens. Bis jetzt haben wir nur von der Wirkung gewöhnlichen Tageslichts auf gewöhnliche Farben gesprochen. Und selbst diese erreicht keine Pracht der Palette. Es ist aber etwas andres, wenn die Natur selbst der Laune folgt, farbig zu sein, und etwas ungewöhnliches leistet, etwas woran sie ihre Macht wirklich offenbart. Sie hat tausend Mittel und Wege, über sich hinauszusteigen, aber ihre höchsten Farbenmöglichkeiten offenbart sie in diesen Sonnenuntergängen unter den oberen Wolken. Besonders in dem Augenblick, ehe die Sonne sinkt, wo ihr Licht rein rosenrot erscheint und sich über einen Zenit ergießt, der mit zahllosen Wolkengebilden von kaum wahrnehmbarer Zartheit erfüllt ist, von Dunst, aufgelöst in Fäden und Garben, die im gewöhnlichen Tageslicht schneeweiß wären und daher dem Ton des Lichts vollen Spielraum gewähren. Es gibt hier keine Grenze für die Menge und keinen Einhalt für die Intensität der in Frage kommenden Farben. Der ganze Himmel vom Zenit bis zum Horizont ist

eine geschmolzene, wogende See von Farbe und Feuer; jeder schwarze Streifen wandelt sich in massiges Gold, jedes Wellengekräusel in lauteres, schattenloses Karmin, Purpur und Scharlach und in Farben, für die es in der Sprache keine Worte gibt und in der Seele keine Vorstellung, — Dinge die man nur wahrnimmt, solange sie sichtbar sind. Die intensive hohle Bläue des oberen Himmels durchdringt sie alle und erzeigt sich hier tief, rein, lichtlos; dort — gewandelt durch die dunstige Bildung durchsichtigen Nebels — unmerklich verloren in Karmin und Gold. Es gibt kein Band, das diese Himmel mit der Hand eines Sterblichen verknüpfte, außer Turners Werken. Er allein ist der Natur bis in ihre höchsten Steigerungen hinauf gefolgt; aber er folgt ihr aus solcher Entfernung, so tief unterhalb ihrer Intensität, dass der ‚Napoleon' und der ‚Téméraire' farblos und kalt erschienen, wenn man sie gleich nach einem solchen Sonnenuntergang erblickte. . . . Die Natur malt ihre Schatten blass purpurn, und dann erhebt sie ihr Licht von Himmel und Sonnenschein zu solcher Helle, dass der blasse Purpur damit verglichen als kräftiges Dunkel erscheint. Aber der arme Turner kann keiner Sonne befehlen, sich zu seinen bleichen Farben in Gegensatz zu stellen. Demütig folgt er der Natur, so weit er kann; er legt matt Purpur auf, wo sie es tut, und glänzendes Gold, wo sie es tut; und dann, wenn sie auf dem Gipfel eines lichten Abhanges ihre Flügel ausbreitet und

die Erde unter sich lässt, glühend in unsagbarem Glanz — was bleibt ihm übrig, als hilflos zurück zu bleiben und in stiller Ergebung die Hände nach ihr auszustrecken, die ihn verlässt und seiner spottet! . . . Aus tausend Gründen wird das nicht geglaubt. Was solche Sonnenuntergänge bedingt, ereignet sich nicht öfter als sechs Mal in einem Sommer und dauert nur wenige Minuten gerade während die Sonne am Horizont steht. Aber wie viele Menschen beobachten überhaupt einen Sonnenuntergang? Was weiß der Städter, der nur das rote Licht auf dem Leinendach des Karren an der Straßenecke erblickt und das Scharlach der Ziegel des Nachbarschornsteins, was weiß er von der Feuerglut, die den Himmel vom Horizont bis zum Zenit übergießt? Was weiß selbst der ruhige Bewohner des englischen Flachlandes, dem die Spitzen der Heuschober und die Krähennester in den alten Ulmen die Offenbarung des himmlischen Feuers begrenzen —, was weiß er von den mächtigen Ereignissen der Herrlichkeit, die von Alpe zu Alpe geschleudert werden über das Blau von tausenden von Meilen flachen Landes hin? Selbst wenn unsere Beobachtungskraft stets gleich lebendig wäre — das Gedächtnis kann doch das ursprüngliche Bild seiner lebhaftesten Eindrücke nicht bestimmt festhalten. Was für Erinnerung haben wir an Sonnenuntergänge, die uns im vorigen Jahre entzückten? Wir wissen, sie waren prächtig und glühend; haben wir aber noch ein bestimmtes Bild von ihren Formen

und Farben, namentlich dem Grade nach? Die Energie des Eindrucks schwindet und wird täglich schwächer. So vergleichen wir denn ein verblasstes, undeutliches Bild mit dem deutlichen, bestimmten Eindruck eines gegenwärtigen. Wie oft bejahen wir, das Gewitter der vorigen Woche sei das entsetzlichste gewesen, das wir je erlebt; denn wir vergleichen es nicht mit dem Gewitter des vorigen Jahres, sondern mit unserer verblassten und schwachen Erinnerung daran.

Treten wir dann vor ein Bild, das einer höheren Wahrheit näher kommt und sich der Farbenhöhe der Natur nähert, zu der wir aber nicht wie in der Natur durch allmähliche Lichtsteigerungen hingeführt werden, sondern die isoliert auf uns wirkt, abgeschnitten durch einen Rahmen und eine Wand, umgeben von Dunkelheit und Kälte, was können wir anders erwarten, als dass unser Empfinden überrascht und zurückgestoßen wird?

Stellen wir uns vor, an der Stelle, wo Turners ‚Napoleon' in der Ausstellung hängt, befände sich eine Öffnung in der Wand, und durch diese würde plötzlich in die Dunkelheit des matt erhellten Raumes, und der dunsterfüllten Atmosphäre die volle Herrlichkeit eines tropischen Sonnenuntergangs vom Meere aufgefangen und zurückgestrahlt. Wie würden wir geblendet zurücktaumeln vor den unerträglich rot glühenden Lichtern! Welches Bild in demselben Raum erschiene daneben nicht schwarz? Und warum tadelt ihr Turner,

weil er euch blendet? Fälschen nicht vielmehr die, die es nicht tun? In dem ganzen Bild war nicht eine Farbe tief unter der der Natur bei solchen Festen, und keine, die nicht in Harmonie gewesen wäre mit den übrigen. Das gewitterhafte Blutrot des Horizonts, das Scharlach des gebrochenen Sonnenlichts, das reiche Karminbraun des feuchten, beleuchteten Seetangs, das reine Gold und Purpur des obern Himmels, und alles durchschossen von tiefen, feierlichen blauen Streifen. Dort fällt das kalte Mondlicht nachdenklich auf einen Punkt des grenzenlosen Ufers, und wer, statt nur vorüberzueilen, eine Viertelstunde vor dem Bild verweilte, hätte bemerkt, wie Luft und Raum in jeder Linie verschmolzen sind und in jeder Wolke atmen; wie jede Farbe in unsichtbarem, glühendem, alles aufsaugendem Lichte erstrahlt.

Wenn so glänzende künstlerische Wirkungen uns der wirklichen Farbe der Natur nahe bringen, so bleibt doch immer noch ein Unterschied: das Licht der Natur! All ihre Farben stehen in engstem Zusammenhang mit den intensiven Sonnenstrahlen, die das Auge blenden und überwältigen, so dass es auf den aktuellen Farben weder ruhen noch sie festhalten kann. Die Nachahmung wird immer mangelhaft bleiben, auf der der Genuss des gewöhnlichen Beschauers beruht. Nur die Wahrheiten der Farbe sind darstellbar, nicht aber ihre Begleiterscheinungen des Lichts. Je wahrer unsere Farbe, um so größer der Widerspruch zwischen der Intensität der Farbe und der Schwäche des Lichts . . .

Der Maler, der die Natur liebt, wird darum nur das malen, was sich darstellen lässt, und das übrige durch die Einbildungskraft des Beschauers ergänzen lassen.

Trotzdem muss es Ziel des Künstlers sein und er danach ringen, diesen Widerspruch mit allen Mitteln der Kunst zu beseitigen, nicht indem er seine Farbe herabstimmt, sondern sie erhöht.

Gerade Turners Werke zeichnen sich vor denen anderer Koloristen so besonders durch die blendende Intensität des Lichtes aus, das er durch jede Farbe gießt, und das viel mehr als ihr eigener Glanz die Ursache ihrer überwältigenden Wirkung auf das Auge ist; eine Wirkung, an der der Tadel sich gar nicht erschöpfen kann. Als ob die Sonne, die er darstellt, ein ruhiges, gedämpftes, mildes und lenkbares Licht wäre und niemals und unter keinen Umständen blendete!

Wenn man derartige Vorwürfe gegen Turners vornehme Beleuchtungen hört, berührt es seltsam, wirklich ungrammatikalische und falsche Darstellungen alter Meister zu betrachten, in denen Farben ohne Beleuchtung vorkommen. So die dem Rubens zugeschriebene Landschaft in der Dulwich-Gallery. Ich werde von Rubens nie anders sprechen als mit ehrerbietigster Empfindung. Welche Unvollkommenheiten seiner Kunst auch durch seinen unglücklichen Mangel an Ernst, und Unfähigkeit wahrer Leidenschaft anhaften, sein Geisteskaliber war ursprünglich derart,

dass die Welt eher einen zweiten Tizian und einen zweiten Rafael als einen zweiten Rubens schauen würde. Aber er gestattet sich zuweilen ganz unmögliche Freiheiten. Und dies Bild ist ein Beispiel dafür. Der plötzliche gelbe Strahl und scharlachne Kreis in der Mitte dieses Himmels hat die Farbe eines Sonnenuntergangs, der sich in hellem Tageslicht vollzieht, während die Sonne zu der Zeit eher dunkler erscheint, in Licht und Schatten übersetzt, als heller denn der übrige Himmel. Dies ist ein Beispiel so verwegener Tollheit, wie es bei Turner nie vorkommt. Aber unsere Kenner betrachten es mit unentwegter Bewunderung.

Wie alle großen Koloristen erreicht Turner die blendende Pracht seiner farbigen Wirkungen durch Abtönung. Als höchstes Licht setzt er reines Weiß auf und tönt jedes andere Weiß ab mit Grau oder Gold. Der Gewandung der vordersten Gestalt gibt er eine Falte von reinem Karmin und vertieft alles übrige Rot mit Schwarz oder erwärmt es mit Gelb. In der tiefen Spiegelung des fernen Meeres entdecken wir eine Spur reinsten Blaus, alles übrige aber erzittert in mannigfacher Steigerung in verschieden zart abgetönten Farben, die als Ganzes allerdings lebhaft blau wirken, aber nur durch ihren Gegensatz. Selten findet man bei ihm einen noch so kleinen Raum bestimmt getönter Farbe; z. B. ein Blau ohne Zusatz von Wärme, oder einen warmen Ton ohne einen Zusatz, der es mit dem Grau

des Ganzen verbände. Ein grauer Unterton durchzieht seine ganze Farbengebung, und seine höchsten Lichter, und die Lokaltöne reiner Farbe flammen mit der ihm besondern Intensität und Leuchtkraft aus dieser Tonart seiner Bilder auf. Mit dem Verschmelzen der von ihm angewandten Farben eint sich seine Fähigkeit, sie zu Melodien und Harmonien zu verbinden. Ich betone dies hier nicht als etwas an sich künstlerisches oder wünschenswertes, nicht als ein Charakteristikum des großen Künstlers in ihm, sondern als das Ziel des einfachen Nachfolgers der Natur.

Es ist seltsam, wie wunderbar die Natur ihre allgemeinsten und einfachsten Töne variiert. Eine Gebirgsmasse gegen das Licht gesehen, kann zuerst einheitlich blau erscheinen. Im Vergleich zu anderen Teilen der Landschaft ist sie auch im ganzen blau. Aber sieh, woraus das Blau besteht. Es hat schwarze Schatten unter den Klippen, grüne Schatten auf dem Rasen, graue Halblichter auf den Felsen, schwache Streifen heimlicher Wärme und vorsichtigen Lichts an den Ecken. Jeder Busch, jeder Stein, jeder Moosbüschel findet Gehör in der Sache und vereinigt seinen individuellen Charakter mit dem Allgemeinwillen.

Wer kann dies wiedergeben wie Turner? Die alten Meister hätten die Sache sofort zu einem durchsichtigen, angenehmen aber monotonen Grau verglichen. Viele Moderne hätten wahrscheinlich ebenso

monoton durch falsche, absurde Farben gewirkt. Turner allein vermag das Ungewisse darzustellen; das beständig pulsierende Weben der Natur, wo alles sich einem ausschlaggebenden Einfluss unterordnet, ohne sich darin zu verlieren oder darin unterzugehen; wo die Einheit der Vorgänge Ausdruck der Unendlichkeit ihres Urhebers ist. Keiner ihrer Schatten, Tinten oder Linien, die nicht beständig wechselten; nicht der Zeit nach, sondern im Raum. In der ganzen Welt ist kein Blatt, dessen Oberfläche dieselbe Farbe trüge; irgendwo zittert ein weißes Licht, und je nachdem es sich von hier aus hinauf oder hinab biegt, ist seine Farbe heller oder grauer. Lies einen gewöhnlichen Kieselstein vom Wege auf, und wenn du kannst, zähle die Wechsel und Stufen seiner Farbe. Jeder Teil nackten Bodens unter deinen Füßen hat deren tausende. Die grauen Kiesel, der warme Acker, das Grün der sprossenden Pflanzen, das Grau und Schwarz ihrer Reflexe und Schatten könnten einen Maler wochenlang in Anspruch nehmen, wenn er allem einzeln folgen müsste. Um so mehr, wenn derselbe unendliche Wechsel sich auf die Weite der Objekte und des Raumes erstreckt. Die weite Ferne erscheint vielleicht anfangs monoton, allmählich tut sich aber auch hier derselbe Reichtum an Wechsel auf.

Wo wir daher in einem Gemälde einen unveränderten Farbenton auf einem kleinen Raum sehen, beruht er auf Falschheit. Nichts in der Natur kann monoton

sein und nichts wahr, das nur eine Aussage enthält. Dennoch ordnet Turner wie alle großen Koloristen die Wahrheit der Farbe, der Wahrheit von Licht und Schatten — dem unverbrüchlichen Gesetz des Chiaroscuro unter.

WAHRHEIT DES CHIAROSCURO

Geh an einem hellen sonnigen Wintertag hinaus, und ersieh dir einen Baum mit dickem Stamm und zarten Zweigen, die auf der Sonnenseite dicht am Stamm herniederhängen. Entferne dich vier bis fünf Ellen davon und kehre der Sonne den Rücken. Du wirst die Zweige zwischen dir und dem Stamm nur undeutlich wahrnehmen, sie sogar an einigen Stellen mit dem Stamme verwechseln und nicht einen vom Ansatz bis zum Ende genau verfolgen können. Dagegen wirst du die dunkeln Schatten, die sie auf den Stamm werfen, klar und deutlich erkennen und in ihrem Verlauf verfolgen können, wo nicht andere Zweige ihre Schatten durchkreuzen. Trittst du weiter zurück, so gelangst du auf einen Punkt, wo du die dazwischentretenden Zweige nicht mehr wahrnimmst, höchstens Teile davon, ihre Schatten aber noch deutlich erkennst. Dies bekundet die ungeheure Bedeutung der Schatten bei hellem Licht. Sie sind deutlicher sichtbar als die Dinge, die sie werfen; ebenso groß wie diese und von tieferer Schwärze als die dunkelste Stelle des schattenwerfenden Objekts, die außerdem durch positives und reflektiertes Licht gebrochen

wird. Daher wirken ihre großen, breiten, ungebrochnen Stellen stark auf das Auge, besonders, weil ihre ganze Form an sich oft völlig unsichtbar wird und die schärfsten Umrisse der Natur sie oft abschneiden.

Halte deinen Finger über ein Stück weißes Papier in der Sonne, und achte auf den Unterschied zwischen dem weißen Umriss des Fingers und der entschiedenen Kante des Schattens. Achte auch auf dessen außerordentliches Dunkel. Ein Stück schwarzes Tuch wird in der Sonne nicht den vierten Teil der Schwärze erreichen, den das weiße Papier im Schatten annimmt. In allen Werken Claudes, Poussins und Salvators, namentlich in ihrem konventionellen Laubwerk und der unartikulierten Barbarei ihrer Felsen, besteht die Summe und Substanz ihres Chiaroscuro nur in der Steigerung und Variation, die die Natur dem Körper ihrer Schatten verleiht. Hiermit versuchen sie Sonnenschein auszudrücken, was der Natur nur ein Mittel ist, um den Schatten zu differenzieren. Sie machen einen Schritt, wo die Natur zwei macht. . . .

. . . Was auch dunkel, neblig oder unbestimmt in Turners Objekten oder seiner Atmosphäre bleibe, er sorgt für scharfe, klare Schatten. Er weiß, dass das Licht dann für sich selbst sorgt. Er macht sie nicht durch besondere Schwärze deutlich, sondern durch außerordentliches Gleichmaß, Einheit und scharfe Ecken. Er erhält sie klar und deutlich und lässt sie als Schatten fühlbar werden, obwohl sie so zart sind,

dass wir sie nur an ihrer entschiedenen Form erkennen und nicht an ihrem Dunkel. Einen nach dem andern breitet er sie wie durchsichtige Schleier über die Erde und über die Lüfte, bis das ganze Bild davon erzittert, und doch ist ihr tiefster Schatten nur mattgrau und von Licht durchtränkt und erfüllt. Worte sind nicht deutlich, nicht zart genug, um den allesdurchdringenden Einfluss der schöneren, unbestimmteren Schatten in allen Werken Turners wiederzugeben; jenes Hindurchzittern, das dem Licht daneben seine Leidenschaft und Kraft verleiht. Nicht ein Stein, Blatt oder Wolke, über die nicht das hin und her flutende Licht uns fühlbar würde. Die Bewegung, das Wogen und Flimmern des abgeschnellten Sonnenstrahls; nicht das stumpfe, allgemeine Tageslicht, das auf eine leblose Landschaft fällt ohne Direktive, ohne Überlegung, überall gleich und überall tot. Sondern das atmende, beseelte, frohlockende Licht, das fühlt und empfängt, sich freut und handelt; ein Ding festhält und ein anderes verwirft; jenes sucht, findet und wieder verliert — von Fels zu Fels eilt, von Blatt zu Blatt, von Woge zu Woge — glühend, aufblitzend, zündend, je nach dem Objekt, das es streift. Oder als Stimmung alles mit beseligender Ruhe erfüllend; dann wieder sich verlierend in Irrtum, Zweifel und Unfassbarkeit; — vergehend, dahinschwindend, in wogenden Nebel verflochten, zerschmelzend in schwermütiger Luft. Aber stets entflammend oder erlöschend, funkelnd oder

feierlich: immer lebendiges Licht, das in tiefster, verzücktester Stille noch atmet, das wohl schläft, aber nie erstirbt.

Es genügt, auf diesen markanten Unterschied zwischen den Werken der alten Meister und denen der großen modernen Landschafter hinzuweisen. Sorgsame Beobachtung der Natur, besonders ihres Laubes und ihrer Vordergründe, und der Vergleich zwischen ihr und Claude, Gaspard Poussin und Salvator wird bald dartun, dass diese Künstler, die nach völlig konventionellen Prinzipien verfuhren, nicht malten, was sie sahen, sondern was nach ihrer Meinung ein hübsches Bild gab. Und selbst wenn sie zur Natur gingen, was sie wohl seltener taten, als ihre Biographen uns glauben machen, kopierten sie sie wie Kinder und zeichneten das, wovon sie wussten, dass es vorhanden sei; aber nicht das, was sie sahen.

Ihr mögt Claudes Vordergründe absuchen von einem Ende Europas bis zum andern, ihr werdet nicht finden, dass ein Blatt seinen Schatten auf ein anderes wirft. Blatt für Blatt tritt mehr oder minder kühn und glänzend aus dem schwarzen Grunde hervor, und die vollkommene Form dunkler Blätter hebt sich von den hellen ab. Aber nicht die Form eines einzigen Blattes ist unterbrochen oder versteckt durch den Schatten eines andern.

Poussin und Salvator entfernen sich noch mehr von unmittelbarer Wahrheit. In ihren Bildern ist nichts, das nicht in Ateliers angefertigt werden könnte nach

Gestrüpp und Unkrautbündeln, um der Blattformen willen. Es ist erfrischend, von ihren unwissenden, impotenten Wiederholungen kindischer Konzeption sich den klaren, unmittelbaren Naturstudien moderner Künstler zuzuwenden.

Die Natur verwendet ihre höchsten Lichter und tiefsten Schatten in ganz kleinen Quantitäten. Sie gießt große Mengen zarten Lichtes über Himmel und Wasser und stellt eine große Masse zarter Schatten dagegen; sowohl im Laub, auf Bauten, auf Bergen; aber ihr Licht ist immer gedämpft, wenn es sich ausdehnt, und ihre Schatten schwach, wenn sie breit sind. Den übrigen Teil ihres Bildes füllt sie mit Mitteltinten aus und einem blassen Grau. Auf dies ruhige harmonische Ganze setzt sie ihre Lichter in Punkten auf: im Schaum einer einzelnen Welle, dem Segel eines einsamen Bootes, dem Sonnenblitz auf einem nassen Dach, dem Leuchten einer einzelnen weiß getünchten Hütte und ähnliche Quellen lokalen Glanzes verwertet sie so lebhaft und zart, dass alles andere dagegen in entschiedenen Schatten tritt. Jenes Düster aufnehmend benutzt sie die schwarzen Tiefen eines überhängenden Ufers, oder das schwarze Gewand einer beschatteten Gestalt, oder das Innere einer sonnenlosen Mauerspalte oder eines Fensters zu so greller Wirkung, dass alles andere damit verglichen in entschiedenes Licht gerückt wird. Dadurch reduziert sie die Masse des Bildes zu zarten Mitteltönen, die sich hier natürlich mehr dem Licht, dort

mehr dem Schatten nähern, obwohl sie sich von beider äußerstem Grade unterscheiden.

[Hieran schließt sich ein Kapitel, dessen Theorie ebenso anwendbar ist auf das Porträt wie auf die Landschaft der modernen Malerei.]

WAHRHEIT DES RAUMES ABHÄNGIG VOM FOKUS DES AUGES

Das Auge muss wie jede Linse seinen Brennpunkt ändern, um einen bestimmten Eindruck von Objekten, die in verschiedener Entfernung von einander sind, aufzunehmen. Es ist völlig unmöglich, zwei Objekte zugleich deutlich zu erblicken, von denen das eine viel weiter entfernt ist, als das andere. Man kann sich augenblicklich davon überzeugen.

Betrachte die Querbalken deines Fensterrahmens, um ein genaues Bild ihrer Formen und Linien zu gewinnen, und du kannst, während dein Auge darauf gerichtet ist, nichts aufnehmen als die undeutlichsten, schattenhaftesten Bilder aller jenseit liegenden Objekte. Hefte dagegen deine Augen auf diese Objekte, so, dass du sie deutlich siehst, und obwohl sie gerade gegenüber und scheinbar neben dem Fensterrahmen sich befinden, wirst du diesen doch nur als eine vage, vorübergehende Unterbrechung alles dessen, was dahinter vor sich geht, empfinden. Etwas Aufmerksamkeit wird jeden von der Universalität dieser Tatsache überzeugen und ohne weiteres beweisen, dass ungleich von einander entfernte Objekte nicht

zugleich erblickt werden können; nicht weil Luft oder Nebel dazwischenträte, sondern weil es unmöglich ist, dass die von beiden ausgehenden Strahlen in denselben Augenpunkt zusammenlaufen; ihr Eindruck müsste notwendig konfus, undeutlich und unvollständig sein.

Die notwendige Verschiedenheit des Augenpunktes ist innerhalb der ersten fünfhundert Ellen am größten. Deshalb ist es unmöglich, ein Objekt, das zehn Ellen vom Auge entfernt, und eins, das eine Viertelmeile weit dahinter liegt, in demselben Moment zu erblicken. Daraus ergibt sich die praktische Konsequenz, dass wir in einer wirklichen Landschaft die ganze sogenannte mittlere und weitere Ferne deutlich zugleich erblicken. Vom Vordergrund können wir dagegen nichts wahrnehmen als eine vage, undeutliche Anordnung von Linien und Farben. Betrachten wir dagegen ein Vordergrundobjekt so, dass wir einen deutlichen Eindruck davon empfangen, dann erscheint die Ferne und mittlere Ferne verworren und geheimnisvoll.

Wenn daher der Vordergrund in einem Gemälde etwas bedeutet, muss die Ferne bedeutungslos sein und umgekehrt. Denn wenn wir die nahen und fernen Objekte darstellen, als ob sie beide zugleich dem Auge ein bestimmtes Bild darböten, das wir in der Natur von jedem einzeln empfangen; wenn wir sie nur auf den Luftton und die auf positiver Entfernung beruhende Undeutlichkeit stimmen, über-

treten wir eines der wesentlichsten Naturprinzipien; wir stellen etwas als zugleich geschaut dar, was nur durch aufeinanderfolgendes Sehen geschaut werden kann, und begehen damit einen eben so großen Fehler, als ob wir die vier Seiten eines kubischen Körpers zugleich sichtbar machen wollten. Auf diese Tatsachen und dies Prinzip hat kein Landschafter der alten Schule jemals geachtet. Sie führten ihre Vordergründe scharf und deutlich aus, so, dass sie dem Auge lebendig entgegentraten; die Blätterformation ihrer Büsche und Gräser rundeten sie ab und verfuhren ebenso mit der Ferne. Sie stellten alles dar, was das Auge in der Ferne wahrnehmen kann. Obwohl sie nun als Meister des Lufttons jedes künstlerische Mittel benutzten, um die Durchschneidung der Linien zu verheimlichen; obwohl sie die Kraft und das Schattendunkel der Vorderobjekte übertrieben, um das Auge darauf zu lenken, ist es ihnen nie gelungen, wirklich den Raum zu veranschaulichen.

Turner hat eine neue Ära begründet. Er hat bewiesen, dass der Vordergrund der Ferne gegenüber nebensächlich sein könne; dass die Nähe dem Beschauer fühlbar zu machen sei, ohne die Formen des Vordergrundes auszuführen. Nicht durch weiche, verschwommene Linien, die in der Kunst immer lasterhaft sind, sondern durch eine bestimmte Unvollkommenheit, durch entschiedene, nur stellenweise Angabe der Form, die das Auge allerdings als nah empfindet,

ohne darauf zu ruhen, ohne sich daran zu klammern, oder sie völlig verstehen zu können, und zu jenen Fernen hingetrieben wird, auf denen es verweilen soll. Dies von Turner ins Leben gerufene und von ihm allein völlig durchgeführte Prinzip ist kritisch und erfolgreich von einigen weniger begabten Künstlern der englischen Schule angewandt worden. In dieser Hinsicht sind die braunen Heidelandvordergründe Copley Fieldings überaus lehrreich. Keine Linie ist ausgeführt, keine Einzelheit deutlich zu erkennen. Breite nasse Pinselstriche, zufällig hingespritzt wie von der Natur selbst; immer treu, Wissen verratend, ohne es auszusprechen, alles suggerierend, ohne etwas darzustellen. Aber weit hinten in der gebirgigen Ferne sieht man scharfe Ecken und zarte Formen. Nachdruck und Ausführung des Bildes wird dahin verlegt, wo die Hauptimpression der räumlichen Ausdehnung liegt. Der Beschauer ist gezwungen, in der Wüste der Berge vorwärts zu schreiten; dort muss er umherwandern, wo die Sonne sich über der weiten Heide Bahn bricht. Er darf nicht zögern, nicht über nahe Felsen stolpern und bei den ersten Schritten innehalten, um zu botanisieren . . . Der Eindruck dieser Bilder ist dauernd bedeutend, einfach und wahr.

Hieraus erkennt man die Ursache für die eigentümliche, und dem in der Kunst Unkundigen anstößige Ausführung in Turners Figuren. Vernunft und Notwendigkeit treiben ihn zu der mangelhaften Zeichnung

der vorderen Gestalten, deren Gesichter durch runde Kugeln mit vier rosa Klexen, deren Füße und Hände nur durch vier hingeworfene Pinselstriche angedeutet sind. Denn es ist unmöglich, von den Formen und Zügen der nahen Figuren mehr zu gewahren, während das Auge die von der äußersten Ferne ausgehenden Lichtstrahlen und die Impression aller Fernen aufnimmt.

ÜBER WAHRHEIT DES RAUMES ABHANGIG VON DER AUFNAHMEFAHIGKEIT DES AUGES

Die bestimmten Blattformen eines Baumes, so genau sie sich auch einzeln vom Himmel abheben, sind aus fünfzig Meter Entfernung gar nicht zu unterscheiden; ihre Formation verwirrt sich, bis wir sie schließlich aus dem Auge verlieren. Handelt es sich um die Front eines Hauses, deren Charakter in den Schatten der Fensterbalken, den Fugen des Mauerwerks zum Ausdruck kommt, so werden die geringeren Einzelheiten unbestimmt, je mehr das Haus zurücktritt. Zuletzt lässt sich keine Einzelheit mehr unterscheiden. Es ist nicht etwa Nebel zwischen uns und dem Objekt, noch weniger Schatten, noch weniger Mangel an Charakter: dagegen Verworrenheit, Mysterium, Widerstreit in unbestimmten Linien, deren Zahl sich nicht vermindert. Tür und Fenster, Fries und Architrav, alles ist da; nicht etwa als kalte leere Masse, sondern voll, reich, üppig, und doch kann man keine einzelne Form deutlich genug sehen, um sie festzustellen.

Betrachte das Gesicht deines Freundes, der dir entgegenkommt. Zuerst siehst du nichts als einen weißen Fleck, dann ein Gesicht, aber Mund und Augen sind noch nicht einmal als Punkte sichtbar. Du gewahrst ein Kreuz und Quer von Linien, etwas das du aus Erfahrung als Gesicht wahrnimmst, ohne sagen zu können warum. Nun kommt er näher und du kannst Augen und Mund als Flecke erkennen, aber nicht als leere, sondern komplexe Flecke; sie enthalten Einzelheiten, du kannst Lippen, Zähne, Brauen nicht sehen, und doch siehst du mehr als Tupfen; es ist ein Mund, ein Auge, es hat Licht und Glanz und Ausdruck, aber nichts ist deutlich. Nun kommt er noch näher, und du siehst, dass er deinem Freund ähnelt, aber noch nicht, ob er es ist. Die Linien sind noch vage und unbestimmt. Jetzt bist du deiner Sache gewiss: Tausenderlei in seinem Gesicht weist auf ihn hin, ohne dass du es schon genau erkennst. Solche Wandlungen der Erscheinung kommen überall vor, und daraus folgen zwei große Wahrheitsprinzipien.

1. So nahe du dir einen Gegenstand vor Augen stellst, etwas davon kannst du nicht sehen, außer in der eben angedeuteten mysteriösen Weise. Du kannst das Gewebe eines Gewandes erkennen, nicht aber seine einzelnen Fäden, obwohl das Auge sie alle empfindet.

2. Entferne ein Ding so weit vom Auge wie du magst — ehe es nicht zu einem Punkt zusammen-

schrumpft, ist immer etwas daran, das du sehen kannst, wenn auch nur in der oben angedeuteten Weise. Seine Linien, Lokalfarben und Schatten gehen nicht verloren, wenn es zurücktritt; sie gehen ineinander über und sind einzeln nicht mehr zu unterscheiden. Aber sie sind da, und ein Objekt, das aus Einzelheiten besteht, und ein leerer flacher Raum wirken ganz verschieden. Die Grashalme einer eine Meile entfernten Wiese sind so weit erkennbar, dass ihr Schein von dem eines grün angestrichenen Stück Holzes deutlich zu unterscheiden ist. Die Natur wirkt nie leer und nie bestimmt, immer geheimnisvoll und immer reich an Überfluss. Sie lässt dich immer etwas schauen und niemals alles.

Daraus quillt die Fülle und Vollendung der nie versiegenden Freude, die Gott dem aufmerkenden ausgebildeten Auge bestimmt hat. Eine Vollendung, die keine Ferne unsichtbar und keine Nähe verständlich machen kann, die sich in jedem Stein, jedem Zweig, jeder Wolke und jeder Woge um uns her verdoppelt, ewig gegenwärtig und ewig unerschöpflich bleibt. Darum ist jede künstlerische Darstellung des Raums und jeder Zug falsch, der uns alles zeigt oder nichts. Ich kann mir keine besser erläuternden Beispiele wünschen, um den völligen Widerspruch dieser beiden großen Prinzipien darzutun, als die Landschaften der alten Meister in corpore. Die Niederländer sehen alles und die Italiener sehen nichts. Beide folgen

derselben Regel und wenden sie verschieden an. „Du sollst die Ziegel in der Mauer sehen und sie zählen können"; oder — „du sollst eine tote Fläche sehen". Z. B. die Straße inmitten der wirklich bedeutenden Landschaft von Poussin in der Dulwich-Gallery, die jedenfalls groß empfunden ist. Die Häuser sind viereckige tote Massen, auf einer Seite licht, auf der andern dunkel; statt der Fenster haben sie schwarze Tupfen. Keine ihrer Flächen, die das geringste suggerierte. Die lichte Mauer ist ein totes Grau, und die Fenster ein totes Schwarz. Wie anders würde uns die Natur behandeln. Sie zeigte uns, wie der Mais über der Mauer hängt und das Bildnis der Jungfrau in der Ecke steht; die scharfen, gebrochenen breiten Schatten der Dachrinne und die tief gerippten Ziegel mit den Tauben darauf und das in die Mauer eingebaute, ausgehauene römische Kapitäl; die weiß und blauen Streifen der in den Fenstern liegenden Matratzen und die flatternden Bastjalousien. Alles wäre da; nicht an sich, nicht erkennbar als Mais, Jalousien oder Ziegel, aber als ein Durcheinander von gelben und schwarzen Tupfen und Strichen, zu subtil, als dass das Auge ihm folgen könnte, und doch mikroskopisch genau, jedes Atom der Flächen mit Geheimnis umwoben, aus dem sich die Impression von Leben und Wahrheit von selbst ergibt. Dann betrachtet auf dem rechten Flussufer die ferne Stadt in Claudes ‚Hochzeit von Isaac und Rebecca' in der National-Gallery. Ich habe in meinem Leben

viele Städte gesehen und nicht wenige gezeichnet; viele Befestigungen gesehen, die einem wirklich neue Vorstellungen zuführen, besonders auf dem Gebiet der Proportion. Ich erinnere mich aber nicht, jemals eine Stadt oder eine Festung gesehen zu haben, die völlig aus runden Türmen von verschiedener Größe und Höhe bestünde, wo jeder das Abbild des anderen wäre und alle Zinnen der Zahl nach absolut übereinstimmten. Wohl erinnere ich mich dunkel einer solchen auf der ersten Seite einer Fibel, die mir in die Hand fiel, als ich vier Jahre alt war, ohne dies Ideal damals sonderlich zu würdigen, denn das Titelblatt machte mir das Buch nicht lieber. Ohne indessen zu zweifeln, dass es für Claude ein erhabenes Ideal bedeutete, wollen wir einmal sehen, wie die Natur, wenn sie glücklich genug gewesen wäre, eine so vollendete Konzeption darzustellen, sie im Detail behandelt hätte. Claude lässt uns jede Zinne erblicken und es ist unser erster Impuls, sie zu zählen. Die Natur hätte uns ein besonders rohes Durcheinander der oberen Linien gezeigt, eine Menge unterbrochener Flächen, die wir aus Erfahrung als angedeutete Zinnen erkannt hätten, die sich aber eben so leicht schaffen als zählen ließen. Claude stellt die unteren Mauern einförmig grau dar; sie wirken tot und leer. Nichts ist daran zu sehen, zu fühlen oder zu raten; man nenne es graue Malerei oder grauen Schatten. Die Natur würde dich zwingen, tausende von Punkten und Linien zu sehen, ohne ihren Zusammenhang zu

verstehen, aber alle wären charakteristisch und alle von einander verschieden.

Oder nimm Poussins weite Fernen, wie in ‚Isaacs Opferung'. Sie leuchtet, sie tritt zurück, ist vollkommen zart im Ton und genügend ausgeführt, um ein herzloses Auge, dem alle Formen gleich erscheinen, zu täuschen und zu entzücken. Ja, es ist vollkommen und meisterhaft und absolut richtig, wenn wir es als Skizze betrachten, als den ersten Entwurf einer Form, deren Einzelheiten später ausgeführt werden sollen. Aber all diese wechselnden Flächen von Grau und Gold sind nicht die Landschaft selbst, sondern ihr Eindruck; nicht ihre Substanz, sondern ihr Licht- und Schattenspiel. Sie sind das, was die Natur mit jeder Wolke darüber wirft und darauf schreibt, aber nur zum Spiel.

Sie würde Arbeit und Aufmerksamkeit darauf verwenden, den Charakter der darunter liegenden Formation hervorzuheben und zu illustrieren, nicht aber zu verbergen. . . .

Nun ist dem Maler freilich unmöglich, alle dem nachzugehen. Er kann nicht denselben Grad der Unendlichkeit erreichen wie die Natur, er kann uns aber eine geringere Art Unendlichkeit ahnen lassen. Er hat nicht den tausendsten Teil Raum zur Verfügung wie die Natur.

Er braucht aber wenigstens keinen dieser Teile leer zu lassen. Wenn die Natur ihre Differenzierungen meilenweit erstreckt, ist er nicht entschuldigt, wenn

er sie zollweise verallgemeinert. Wenn er uns nur alles gibt, was er kann, so wird er uns eine Fülle geben, so völlig, so geheimnisvoll wie die der Natur selbst, und wir verzeihen ihm, dass es nur ein voller Becher statt des vollen Meeres ist. Wir verzeihen ihm aber nicht, wenn er, da ihm die Meile nicht verfügbar ist, auch den Zoll unbenutzt lässt, und weil er weniger Mittel hat, diese missachtet. Noch weniger verzeihen wir ihm, wenn er den Sport der Natur für ihre Arbeit hält und ihr nur in ihren Ruhestunden folgt, ohne zu beachten, was sie zuvor dafür geschafft hat.

Nachdem sie Jahrhunderte darauf verwandt hat, Wälder zu pflanzen, Ströme zu leiten, Berge zu formen, frohlockt sie mit dem spielenden Sonnenstrahl und der wandernden Wolke in Heiterkeit des Geistes über ihr Werk. Der Maler, der dies begehrt, muss zuvor dieselbe Arbeit tun. Er meißle getreulich den Felsen, er flechte die Wälder zart zusammen, dann mag er in Licht und Schatten jubeln. Aber wir wollen nicht Spiel vor der Erkenntnis, nicht Zusätze vor dem Wesentlichen, nicht Beleuchtungen, ehe wir Tatsachen erfahren . . . . Noch ist diese Darstellungsweise nur wahr in Bezug auf die Ferne. Jedes dem Auge noch so nahe Objekt hat etwas an sich, das du nicht sehen kannst, und das Geheimnis der Ferne in jedes Teilchen trägt, das wir am deutlichsten zu erkennen glauben.

Stelle dich auf den Markusplatz in Venedig so nahe

neben die Kirche, wie es geht, ohne die Turmspitze aus dem Auge zu verlieren. Betrachte die Säulenkapitäle des zweiten Stockwerks. Sie sind reich an auserlesenen Skulpturen. Beschreibe ihre Muster. Du kannst es nicht. Beschreibe mir, welche Richtung eine einzelne Linie nimmt. Du gewahrst eine Menge Linien, und du empfindest, dass sie nach einer bestimmt geordneten Tendenz verlaufen, und bist überzeugt, dass alle Kapitäle wundervoll und jedes von dem andern verschieden ist. Aber nun verfolge den Verlauf einer einzelnen Linie in einem einzigen Kapitäl. Dann betrachte Canalettos Gemälde dieser Kirche im Palazzo Manfrini, von derselben Stelle aus gemalt, auf der du stehst. Wie viel von dem allen hat er dargestellt? Unter jedem Kapitäl einen schwarzen Punkt als Schatten, und darüber einen gelben als Licht. Keine Spur, kein Hinweis, dass es sich um Skulptur oder Dekoration irgend welcher Art handelt. Davon verschieden, aber nach der anderen Seite hin irrtümlich ist die gewöhnliche Zeichnung des Architekten, der die Hauptlinien fein, deutlich und präzis wiedergibt, sie aber nicht in zarten Übergängen verschwimmen lässt. Ohne dies alles umwebende Geheimnis werden aber alle Raum- und Größenverhältnisse aufgehoben, und wir haben nichts als die Wiedergabe eines Modells, aber keines Gebäudes.

Kommt aber dies Mysterium schon in unerschöpflicher Vollendung in den feineren Beispielen dekora-

tiver Architektur zum Ausdruck, wie viel mehr in der unendlichen und unvergleichlichen Dekoration der Natur. Die Einzelheiten eines mit Unkraut bewachsenen Ufers spotten der Steinmetzarbeit von Jahrhunderten. Jedes Blatt, jeder Stengel hat seine besondere Zeichnung, jeder Grasbüschel eine Wirrsal von Schatten, die jahrelange Arbeit nicht nachahmen könnte . . . .

WAHRHEIT DER HIMMEL

Der freie Himmel

Es ist seltsam, wie wenig die Menschen im allgemeinen den Himmel kennen. Nirgend hat die Natur mehr getan, um den Menschen zu erfreuen, um zu ihm zu reden, ihn zu unterweisen, und nirgend wird sie weniger wahrgenommen. Jeder wesentliche Zweck des Himmels wäre erfüllt, wenn alle drei Tage einmal eine große schwarze Regenwolke am Blau aufzöge, alles reichlich bewässerte, bis das Blau zum Vorschein käme und ein dünner Morgen- und Abendnebel den Tau brächte. Statt dessen vergeht kein Augenblick des Tages, an dem die Natur nicht Bild auf Bild, eins herrlicher als das andere, hervorbrächte, und beständig auserlesene, vollkommenste Schönheit wirkte, nur um unseretwillen und uns zur Freude. Jedem, wo er auch sei, so fern er anderen Interessen oder Ursachen der Schönheit stehe, ist dieser Anblick immer zugänglich.

Die vornehmsten Schönheiten der Erde können nur

von Wenigen geschaut werden, aber der Himmel wölbt sich über Allen . . . . All sein Tun tröstet und erhebt das Herz, beruhigt es, reinigt es von Staub und Schlacken. Milde, kapriziös, schauerlich, nie gleich; fast menschlich in seinen Leidenschaften, fast geistig in seiner Zartheit, fast göttlich in seiner Unendlichkeit ruft er das Unsterbliche in uns so deutlich auf, wie er das wesentlich Sterbliche in uns straft und segnet. Und doch achten wir nicht darauf, wir denken daran nur, soweit unsere animalischen Empfindungen in Frage kommen. Wir betrachten alles, wodurch er deutlicher zu uns redet als zu den Tieren, alles, was die Absicht des Allerhöchsten bezeugt, dass wir mehr empfangen sollen von dem Gewölbe über uns als das Licht und den Tau, den wir mit dem Kraut und dem Gewürm teilen, nur als eine Folge bedeutungsloser, einförmiger Zufälle, zu alltäglich und vergänglich, um uns nur einen Moment der Beobachtung und einen Blick der Bewunderung zu entlocken.

Wenn wir in Augenblicken der Trägheit und Torheit gen Himmel blicken als letzter Ressource, dann sagen wir nur, es ist nass oder windig oder warm. Wer aus der großen schwatzenden Menge kann mir die Formen und die Abgründe der weißen Gebirgskette beschreiben, die gestern Nachmittag den Horizont umgürtete? Wer hat den feinen Sonnenstrahl erblickt, der von Süden kam und auf ihren Gipfeln brannte, bis sie in blauem Regenstaub dahin-

schmolz? Wer hat dem Tanz der toten Wolken zugeschaut, als das Sonnenlicht gestern Abend von ihnen gewichen und der Westwind sie wie welke Blätter vor sich hertrieb? Alles zog vorüber unbeachtet, ungesehen. Und wer die Gleichgültigkeit einen Augenblick abschüttelt, wird dazu veranlasst nur durch das, was aufdringlich und außergewöhnlich ist. Und doch tut sich weder in den offenkundigen und lauten Offenbarungen der elementaren Energien, noch im Hagelschlag, noch im Treiben des Wirbelwindes der höchste Charakter des Erhabenen kund. Gott ist nicht im Erdbeben, nicht im Feuer, sondern im stillen sanften Sausen. Nur unsere niedrigen und platten Seiten können durch Blitz und Düster ergriffen werden. Er aber geht still und unscheinbar vorüber; die unaufdringliche Majestät ist in der Tiefe, in der Ruhe, in dem Bleibenden; in dem, was man suchen muss, um es zu sehen, und lieben, um es zu verstehen; in Dingen, die die Engel täglich für uns bereiten und täglich anders; die uns nie mangeln und sich nie wiederholen, die immer zu finden sind und doch nur einmal gefunden werden; durch sie werden wir zur Anbetung geführt und erlangen den Segen der Schönheit. Sie muss der Künstler, der die höchsten Ziele verfolgt, studieren. Durch ihre Kombination muss er sein Ideal schaffen; sie, die die gewöhnlichen Beobachter kaum bemerken, denn so wenig die Menschen sich im allgemeinen um Kunst kümmern, so haben sie ihre meisten Vorstellungen

vom Himmel aus Bildern und nicht aus der Wirklichkeit. Die Anschauung, die die meisten Gebildeten von Wolken haben, setzt sich aus Bruchstücken blau und weißer Erinnerungen an die alten Meister zusammen.

Wer intensiv in das reine Blau eines heitern Himmels schaut, nimmt Wechsel und Fülle gerade in seiner Ruhe wahr. Er erblickt nicht flache tote Farbe, sondern einen tiefen, zitternden, durchsichtigen Körper durchdringbarer Luft, in die kleine Punkte täuschenden Lichtes und matte Schatten, schwache verschleierte Spuren dunklen Nebels zu fallen scheinen. Und diese vibrierende Durchsichtigkeit hat unser großer moderner Meister erstrebt und wiedergegeben. Sein Blau ist nie in weichen Kuschen aufgetragen, immer in gebrochenen, gemischten, schmelzenden, getönten, von denen jeder Viertelzoll an sich noch räumlich wirkt, unendlich und unermesslich an Tiefe. Er malt die Luft als etwas, in das du hineinblickst durch die Nähe in die Ferne; etwas, das keine Oberfläche hat und durch das du tiefer und weiter eintauchst ohne Grenze in die Unendlichkeit des Raums. Während man bei allen alten Landschaftern, Claude ausgenommen, lange braucht, ehe man an den Himmel gelangt; zuletzt aber prallt man dagegen. Ein völlig heiterer Himmel bei Claude ist freilich jenseit alles Lobes in allen Qualitäten der Luft; obwohl ich ihm gegenüber mehr die Empfindung habe, dass viel köstliche Luft zwischen mir und dem Firmament ist, als dass dieses nur Luft wäre. . . .

Die gewöhnliche blaue Sudelei, die man in unseren Galerien dem Claude und Cuyp zuschreibt, und die natürlichen Himmel von Salvator und beider Poussin können keinen Augenblick mit den besten modernen Werken verglichen werden, weder nach Qualität noch Durchsichtigkeit.

Während überall, wo es sich um feines Beobachten und genaues Wissen handelt, in allem, was nicht durch künstlerische Technik zu erreichen ist, und auf des Künstlers Erkenntnis und Verständnis der Natur beruht, — alle Werke der Alten zusammen nur die Produktionen von Kindern sind, die oft starke Empfindung verraten, aber zugleich schwach entwickelte Vernunft und mangelhafte Beobachtung.

WAHRHEIT DER WOLKEN

1. Cirrus-Region

Die Wolken ändern ihren Charakter je nach der Höhenlage. Die höchsten Wolken berühren nie, selbst nicht die höchsten Berge in Europa, und liegen nie tiefer als 15 000 Fuß. Es sind die bewegungslosen massenhaften Linien zarten Dunstes, mit dem der blaue oder offene Himmel gewöhnlich gestreift ist, wenn mehrere Tage schönes Wetter war. Sie werden vornehmlich charakterisiert durch Symmetrie, scharfe Konturen und außerordentliche Zartheit; durch Menge, Zahl und zarte Färbungen; durch mannigfaltige Form. Die alten Landschafter haben nie den leisesten Versuch gemacht, sie darzustellen. Nur ein Meister hat sich

des vernachlässigten oberen Himmels angenommen. Er ist sein Lieblingsthema. Er hat jede seiner Wandlungen beobachtet und jede seiner Phasen und Züge wiedergegeben. Zu allen Stunden, zu allen Jahreszeiten ist er seinen Leidenschaften, seinem Wechsel gefolgt und hat der Welt eine neue Apokalypse des Himmels herniedergebracht und offenbart.
Shelley hat dieser Wolken langsame Beweglichkeit wundervoll veranschaulicht:

Unter dem jungen grauen Morgen
Wanderte in dicken Flocken, am Bergeshang entlang
Eine Schar dichter, weißer, welliger Wolken,
Vom trägen Wind widerwillig gehütet.

2. Zentrale Wolkenregion

Sie hat einen typischen und ausgedehnten Charakter. Da es keine besondere Aufmerksamkeit verlangt, sie zu beobachten, ist sie von den alten Meistern mit Vorliebe behandelt. Die Italiener und die meisten Niederländer beobachteten den Himmel unaufmerksam, mit stumpfem Gefühl. Sie bemerkten viele runde Wolken und fanden es leichter, Kreise zu ziehen als Schönheit darzustellen; in ihrem Atelier wiederholten sie immer dieselben sphärischen Anschauungen, und hatten ungefähr dieselbe Beziehung zu wirklichen Wolken, wie eines Kindes geschnitzte Rübe zu dem Haupt Apollos. . . . Wir denken nicht darüber nach, wenn wir die wechselnden Züge der Wolkengebirge

beobachten, dass seine dampfenden Massen höher und ungeheuerer sind als irgend eine irdische Gebirgskette. Die Entfernungen zwischen den Massen sind nicht einige Ellen Luft, die die flüssige Form in einem Augenblick durcheilt, vielmehr meilenweite Täler wechselnder Atmosphären. Die langsame Bewegung der aufsteigenden Kurven, die wir kaum wahrnehmen, ist eine kochende Energie frohlockender Dämpfe, die in jeder Minute tausend Fuß hoch in die Lüfte sausen; der stürzende Abhang, dessen scharfe Konturen in der Formenmenge ringsum fast unbemerkt bleiben, ist ein gähnender Abgrund von Gewittern, dreitausend Fuß hoch von der Sohle bis zum Gipfel. Bis wir nicht die Formen am Himmel mit den Bergzügen der Erde verglichen und die hochsteigende Alpe überragt und begraben sehen in einer einzigen Himmelswelle, begreifen wir nicht die gewaltige Tonart der Himmelserscheinungen! . . . Aber jeder kochende Ballen lichten Nebels am unteren Himmel ist ein gewaltiger Berg, fünfzehn bis zwanzigtausend Fuß hoch, auf der Oberfläche sechs bis sieben Meilen weit beleuchtet; von tausend kolossalen Abgründen gefurcht, von örtlichen Stürmen in Spitzen und Vorgebirge zerrissen, und seine Züge mit der majestätischen Geschwindigkeit des dampfenden Vulkans ändernd.

. . . Es gilt für ein Zeichen erhabensten Könnens, wenn ein Künstler der Verallgemeinerung und breiten Formengebung dies gewaltige Schauspiel in eine

runde Masse ballt, der er eine weiße Ausladung und eine ungebrochene, graue Fläche verleiht. Das mag brav, grandios, schön, künstlerisch und in jeder Weise wünschenswert sein. Jedenfalls ist es konzentrierte Falschheit, die dem Firmament seinen Raum, den Wolken ihre Flugkraft, den Winden ihre Bewegung und dem Himmel sein Blau nimmt. . . .

Aber niemand wird irgendwie die Formen und Größenverhältnisse der Wolken realisieren, der nicht hinausgeht und Schritt vor Schritt ihre zerrissenen, zerborstenen Abhänge hinan klettert. Er stürze sich in die langen Ausblicke unermesslicher Perspektive, die zur Himmelsbläue führen. Wenn seine Fantasie sich in ihrer Unendlichkeit verliert, seine Sinne sich in ihrer Menge verwirren, mag er zu Claude, zu Salvator oder Poussin gehen und denselben Raum und die gleiche Unendlichkeit von ihnen fordern. . . . Dann treten wir vor Turners Himmel in seinem ‚Babylon'. Zehn Meilen weit unten am Euphrat, der fern in der Ebene schimmert, stellt er ein Getriebe dunklen, langausgedehnten Dampfes dar, der sich in zarten Dunst verliert und die Berge am Horizont umhüllt. Es ist von seiner eigenen Beweglichkeit erschöpft und vom Winde in zahllose Gruppen umhergewirbelter und wehender Fragmente zerrissen. Von der Wucht des Sturmes zur Erde gedrückt, wollen sie sich eben wieder auf matten Fittigen erheben, und vergehen dabei. Über ihnen und jenseit hinaus eilt das Auge zu einem weiten Meer weiß

beleuchteten Nebels, vielmehr eines in Regen sich auflösenden Gewölks, aufgesogen, ehe der Regen niederfällt, aber durchtränkt — als Nebel oder als Tau — von mildem Sonnenschein, der sein Weiß in Schnee wandelt. Hebt die Masse sich, dann hört der Regen auf. Wo die dünne, blaue Schicht zur Linken beginnt, lässt sich nicht sagen, aber sie wird immer tiefer; und die Wolke, deren Krümmung erst unsichtbar ist, dann eingebildet scheint, dann aber gefühlt wird, wenn das Auge nicht darauf haftet und sich verliert wenn es hinblickt, erhebt sich endlich deutlich aus außerordentlicher Ferne, weich in der Form wie ein Schwanenbusen in lindem Winde; von dem zarten tiefen Blau heben sich ihre weißen Wellen in opalen Schattenlinien ab. Schatten nur, weil das Licht in ihnen und nicht auf ihnen ruht; ihre eigene Schnelle treibt sie in eine sprühende Richtung; der Wind wirbelt sie in Fäden empor und schießt sie vor aufsteigendem Nebel ab, wie Pfeile, die ein großer Wasserfall in die Lüfte sendet, um zur Erde niederzufallen. . . .

Unendlichkeit ist fast immer das unbeirrbare Zeugnis der Wahrheit. . . . Was nicht unendlich ist, kann nicht wahr sein. Nicht als ob daraus folgte, dass, was unendlich ist, immer wahr sei, es kann aber nicht gänzlich falsch sein. Denn es ist dem Menschengeist unmöglich, irgend eine Art Unendlichkeit aus sich zu erfinden, oder sich durch eigene Kombination die Vorstellung beständigen Wechsels zu bilden, die

alle Wiederholung ausschließt. Auf uns selbst beruhend, wiederholen wir uns. Ist in einem Werk aber ein Ausdruck von Unendlichkeit sichtbar, so entstammt er der Natur. Nehmen wir aber nur Wiederholung wahr, oder fehlt jede Spur der Unendlichkeit, dann ist die Natur nicht befragt worden.

3. Die Region der Regenwolke

Der Charakterunterschied der unteren und mittleren Wolken liegt in ihrer Entfernung. Die oberen Wolken sind deutlich und verhältnismäßig undurchsichtig. Aber die Regenwolke und ihre Begleiterscheinungen machen alles Schöne sichtbar und verbergen alles Verletzende; das Schwere wird luftig. Sie hüllen in Geheimnis ohne Düster und schmücken ohne etwas zu verbergen.

. . . . Es lässt sich schwer denken, dass jemand selbst ohne unsere schwierigen Untersuchungen anzustellen vor die Natur treten kann, wenn sie in ihrer höchsten Sphäre wirkt, und sich dabei Achtung vor den alten Meistern bewahrt. . . .

Stelle dich bei Tagesanbruch auf einen isolierten Gipfel, wenn die nächtlichen Nebel von der Ebene aufsteigen, und betrachte ihre weißen, Seen gleichen Strecken. Sie fluten und winden sich in Buchten und Schlünden um die vereinzelten Gipfel der unteren Berge, nur vom Aufdämmern gegrüßt, kälter und stiller als das ruhige Meer unter mitternächtigem Mond; wenn der erste Sonnenstrahl sich auf ihre

silbernen Kanäle stiehlt, hebt sich der Schaum von ihrer wogenden Fläche und schwindet dahin; drunten in der Tiefe lagern die glitzernde Stadt und die grünen Weiden wie Atlantis zwischen weißen, sich schlängelnden Strömen; flockiges Licht fällt schneller und breiter zwischen gestirnte Türme, je mehr die bekränzten Wellen sich brechen und über ihnen verschwinden und die grauen Schatten der verworrenen Spitzen und Kanten der dunkeln Berge auf der Ebene kürzer werden. Hat Claude das gemalt? Warte noch ein wenig; dann sammeln sich die zerstreuten Nebel in den Abgründen und fluten zu dir empor aus den gewundenen Tälern, bis sie sich in ruhigen Massen, leuchtend in Morgenlicht, auf die höheren Bergabhänge niederlegen, deren meilenweite Wellenlinien zerschmelzen im lichten Gewand, bis sie dahinschwinden, in seinem Glanz verloren, um oben am heiteren Himmel wieder aufzutauchen wie ein wilder, glänzender, unmöglicher Traum, grundlos und unerreichbar, ihre Linien verschwindend in substanzlosem, höhnendem Blau des tiefen Sees da unten. Hat Claude das gemalt? Warte noch etwas. Dann sammeln diese Nebel sich zu weißen Türmen und stehen wie Festen an den Vorgebirgen, massig, bewegungslos, jeden Augenblick höher in den Himmel wachsend und längere Schatten auf die Felsen werfend. Aus dem blassen Blau des Horizonts bilden sich Truppen schneller, dunkler, spitzer Nebel, die den Himmel zollweise mit ihrem grauen

Netzwerk überspannen, das Licht aus der Landschaft treiben und mit ihrer Finsternis das Singen der Vögel und die Bewegung der Blätter enden. Dann bilden sich horizontale Balken schwarzer Schatten unter ihnen und schwarzgelbe Kränze winden sich — man weiß nicht wie — um die Bergrücken. Man sieht nicht, wie sie sich bilden, aber wenn man auf eine Stelle blickt, die eben noch klar war, hängt eine Wolke über dem Abgrund wie ein Falke über seiner Beute. Hat Claude das gemalt? Und dann hört man das Sausen des plötzlich erwachten Windes und sieht die nebeligen Wachttürme weggefegt von ihren Gründen und wogende Vorhänge opalen Regens in die Täler gleiten, aus den belasteten Wolken in schwarzen Fransen oder in bleichen Säulen auf dem Spiegel des Sees einherschreiten, und beim Weiterschreiten zu Schaum werden. . . . . .

WAHRHEIT DER ERDE

Der Erdboden ist für den Landschafter, was der nackte Menschenleib für den Historienmaler ist. Bepflanzung, Wirkung von Wasser und Wolke ist der Erdformation gegenüber so untergeordnet wie Falten der Gewandung und Wellen des Haares der anatomischen Bildung des Menschen gegenüber. Nicht ist die Anatomie des Erdbodens immer so verborgen, denn in allen erhabenen Kompositionen der Natur und Kunst muss sie in ihrer reinen Nacktheit sichtbar werden. Sie bildet in der Landschaft die Grundlage aller

anderen Wahrheiten, und ist die notwendigste, selbst wo sie an sich nicht anziehend ist.

Wie kräftigende Übung und körperliche Anstrengung des Menschenleibes Muskeln bilden und stählen, so bildet die Erschütterung und Energie, mit der die Gebirge aus der Erde hervorbrechen, ihre Muskeln und Sehnen. Berge sind Ausdruck von Kraft und Leidenschaft. Ebenen und niedrige Bergzüge sind in Ruhe, ohne Anstrengung des Gehäuses entstanden, als die Muskeln, verhüllt unter der Schönheit seiner Linien, schliefen, und doch jede seiner Bewegungen lenkten. Dies ist die erste große Wahrheit der Erde. Das Wesen der Berge ist Handeln, das der Niederungen — Ruhen. Zwischen beiden liegt die große Mannigfaltigkeit von Bewegung und Ruhe, von der passiven Ebene an, schlafend wie das Firmament, dessen Städte Sterne sind, bis zu den feurigen Gipfeln, deren Busen wogen und deren Glieder triumphieren; an deren leuchtenden Stirnen die Wolken wie Haare flattern, die ihre Titanenhände gen Himmel heben und jauchzen: Ich lebe ewiglich. Der Unterschied zwischen dem Handeln der Erde und dem der lebenden Kreatur liegt darin, dass, während das angestrengte Glied seine Knochen und Sehnen durch das Fleisch schimmern lässt, die erregte Erde das Fleisch völlig abwirft und ihre Knochen darunter hervortreten. Die Berge sind die Knochen der Erde, ihre höchsten Gipfel sind jene Teile ihres Gerippes, das in den Ebenen unter fünfundzwanzigtausend Fuß

solider Dicke darüber gebreiteter Erdschicht liegt, in den Gebirgsbereichen in unendlichen Pyramiden oder Keilen herausspringt, und sein Erdengewand auf jeder Seite fortschleudert. Die Massen der niedrigeren Berge lehnen sich an seine Flanken wie die Massen der Seitenmauern gegen das Gerippe des Bogens einer unfertigen Brücke. Auf den Abhängen dieser niedrigeren Berge sind verstreut die Stätten des gesprenkelten Kies, Sand und Lehm, die sich über das flache Land hin ausdehnen. Dies ist eine andre große Wahrheit der Erde, dass die Berge unter allem hervorkommen müssen, alles tragen; dass alles in ihren Armen liegt, eins aufs andre gehäuft, und die Ebenen am höchsten. Dieser Wahrheit steht der Schein gegenüber, dass die Berge auf den Ebenen ruhten oder sich auf sie auferbauten. Noch bezieht sich diese Wahrheit nur auf die Erde im großen, denn jeder kleine Fels steigt aus dem Boden über sich wie eine Insel aus dem Meer, und erhebt die Erde neben sich wie Wogen, die an seine Seiten schlagen.

[Er spricht nun von den zentralen Bergen und ihrer Formation in Pyramiden und Kegeln; ihrer Beleuchtung im Morgenlicht und wie Turner das wiedergibt, was die Alten nicht vermochten. Er veranschaulicht die Struktur der Berge, wie sie in ihrer verschiedenen Höhenlage von nah und fern erscheinen, wie die Alten sie gemalt, und wie erst Turner sie wesenhaft dargestellt hat.

In derselben Weise bespricht er die Wahrheit der Vordergründe und kommt dann zur]

WAHRHEIT DES WASSERS

Von allen anorganischen Substanzen, die ihrer eigenen Natur folgen, ist Wasser das wundervollste. Es ist die Quelle alles Wechsels und aller Schönheit, die wir in Wolken gesehen haben; das Mittel, das die Erde symmetrisch gebildet hat und ihre Klippen anmutig geformt. Als Schnee kleidet es die Berge in jenes durchsichtige Licht, das wir nicht begreifen würden, ohne es zu sehen. Es ist da im Schaum des Wasserfalls, in dem Regenbogen, der sich darüber spannt, in dem Morgennebel, der sich daraus erhebt, in den tiefen kristallhellen Seen, die steile Ufer widerspiegeln, im offenen See und im glänzenden Strom. Endlich in dem, was allen Menschen als höchstes Emblem unermüdlicher, unbesieglicher Macht gilt, der wilden veränderlichen, fantastischen, unbezähmbaren Einheit des Meeres. Wem sollen wir dies mächtige universelle Element vergleichen an Herrlichkeit und Schöne? Oder wie seinem ewigen Gefühlswechsel folgen? Es ist, als wollten wir eine Seele malen.

Es ist leicht, Wasser auf gewöhnliche Weise wiederzugeben, und unmöglich, es treulich darzustellen. Alle Landschafter haben seine Wirkungen ungenau studiert . . . Es ist leicht, die Vorstellung ruhigen Gewässers zu suggerieren . . . Und doch ist kaum ein Teich an der Landstraße, der nicht so viel Landschaft in sich als über sich hätte. Die Pfütze ist

nicht braun, sumpfig und öde; sie hat ein Herz wie wir, auf dessen Grunde die Zweige der hohen Bäume, die Halme des wehenden Grases und alle Farbentöne wechselnden lieblichen Himmelslichts wohnen. Selbst die hässliche Lache, die sich über den Ableitungsröhren im Innern der schmutzigen Stadt bildet, ist nicht gänzlich gemein; wenn du tief genug blickst, wirst du das dunkle ernste Blau des fernen Himmels und die vorüberziehenden reinen Wolken darin erblicken. Es ist in dein Belieben gestellt, ob du den Unrat der Straße oder das Bild des Himmels darin erschaust. Und so mit fast allen Dingen, die wir verächtlich von uns weisen. Auf dem umfassenderen Blick beruht der Unterschied zwischen dem großen und gemeinen Maler. Der gewöhnliche Mensch weiß, dass die Pfütze am Wege morastig ist, und malt sie so; der große Maler blickt unter und hinter die braune Oberfläche, malt, was er da gewahrt, und wenn es ihn einen ganzen Tag Arbeit kostete. Wenn die Maler nur auf die nächste Wiese gehen möchten, an den nächsten schmutzigen Teich und den genau malen; nicht daran denkend, dass sie Wasser malen, und dass Wasser auf eine besondere Weise gemalt werden muss, sondern nur malen, was sie sehen . . . . Dann würden sie wissen, wie man Wasser malt, und mir und jedermann sonst die Mühe sparen, darüber zu schreiben.

[Es folgen nun genaue Untersuchungen über die unvollkommene Spiegelung der Wasseroberfläche.] Die

inhärente Farbe des Wassers modifiziert die dunklen Spiegelungen, aber nicht die hellen. Hierfür Beispiele aus meinem Tagebuch in Venedig:

17. Mai. 4 p. M. Gegen Osten ist das Wasser ruhig und spiegelt Himmel und Schiffe in dieser Eigentümlichkeit wider: der Himmel, blassblau, ist in der Spiegelung von demselben Ton, nur etwas tiefer; aber die schwarzen Schiffsrümpfe werden blass meergrün widergespiegelt, in der natürlichen Farbe des Wassers im Sonnenlicht; während ihre orangegelben Masten, noch feucht vom letzten Regenschauer, in der Farbe unverändert widerspiegeln, nur nicht ganz so hell wie oben. Ein Schiff hat einen weißen, das andere einen roten Streifen; von ihnen nimmt das Wasser keine Notiz. Wie seltsam! ein Boot fährt vorüber mit weißen und hellen Gestalten, das Wasser spiegelt die dunkeln grün wider und lässt die weißen ganz aus; dies kommt daher, dass die dunklen Figuren dem hell widerspiegelnden Himmel opponieren.

Ein Boot, das sich nahe am Quai schaukelt, wirft scheinbar einen Schatten auf das gerippte Wasser. Diese Erscheinung kommt gewiss aus der zunehmenden reflektiven Macht, die das Wasser im Schatten gewinnt. Denn die ferneren Seiten des Gekräusels fangen das tiefe reine Blau des Himmels auf, wirken stark dunkel auf dem blassen Grün, und seine näheren Seiten fangen das blasse Grau der Wolke auf, das kaum dunkler ist, als das helle Grün.

Klares Wasser nimmt keinen Schatten auf; wohl aber

erscheinen Schatten oder ihre Form häufig und bestimmt auf dem Wasser. Die Ursachen dafür müssen genau festgestellt werden, da sie einen der Hauptirrtümer beim Malen des Wassers bilden.

Wasser ist im Schatten viel reflektiver als im Sonnenlicht . . . Ein so morastiger Fluss wie der Arno bei Florenz erscheint in der Sonne in seiner besonderen gelben Farbe und wirft alle Spiegelungen farblos und schwach zurück. In der Dämmerung ist seine reflektive Fähigkeit am stärksten, und die Berge von Carrara spiegeln sich so klar in ihm wider, als wäre er ein kristallner See.

Von einem Punkt aus blicken wir klarem Wasser bis auf den Grund: unter einer Baumgruppe, durch deren Zweige der Himmel scheint und die das Wasser auf der Oberfläche beschatten und ihm eine besondere Farbe verleihen. Dicht vor uns sehen wir den Grund und darauf deutlich die Schatten der Bäume, und gewahren durch übertragenes Licht die natürliche Farbe des Wassers. Weiter ab verlieren wir den Blick auf den Grund, der aber in den dunkeln Spiegelungen noch weiter sichtbar bleibt als in den lichten. Endlich wird auch die dunkle Spiegelung nicht mehr berührt, und die reine Wirkung der Fläche tritt in Kraft. Der helle blaue Himmel spiegelt sich treulich wider, aber die dunkelen Bäume nur unvollkommen; statt dessen wird die Farbe des Wassers sichtbar. Wo der Schatten auf diese Spiegelungen fällt, wird eine Dunkelheit deutlich ersichtlich, die

sich aus der reinen scharfen Spiegelung der dunkelen Bäume bildet; wenn sie die Spiegelung des Himmels durchkreuzt, verschwindet der unwirkliche Schatten natürlich. Was auch für Staub und Schmutz im Wasser sein mag, der wirkliche Schatten fällt natürlich dunkel und deutlich im Verhältnis zu der Quantität vorhandener solider Substanzen. Auf ganz sumpfige Flüsse fällt der wirkliche Schatten im Sonnenlicht fast so scharf wie aufs Land . . . . Ist die Oberfläche gekräuselt, dann spiegelt jedes Gekräusel bis auf eine gewisse Entfernung hin und innerhalb eines bestimmten Winkels zwischen ihm und der Sonne, der sich mit der Größe und Gestaltung des Gekräusels verändert, ein kleines Abbild der Sonne wider. Daher diese blendenden Strecken ausgedehnten Lichtes, die man so oft auf dem Meere sieht. Jedes Objekt, das zwischen die Sonne und dies Gekräusel tritt, empfängt von ihm die Macht, die Sonne widerzuspiegeln und konsequenter Weise ihr volles Licht. Daher erscheinen alle Dinge, die auf solche Flächen fallen, als Schatten von intensiver Kraft und von der genauen Form, an der genauen Stelle wirklicher Schatten, ohne doch wirkliche Schatten zu sein.

Ich habe nicht die Hälfte der Umstände angeführt, die die Wirkung des Schattens auf Wasser hervorbringen oder beeinflussen . . . Wo aber Schatten auf klarem Wasser liegt, und in gewissem Maße selbst auf schmutzigem Wasser, ist es nicht wie auf dem Lande ein dunkler Schatten, der die sonnige

allgemeine Farbe im Ton herabstimmt, sondern ein Raum von völlig anderer Farbe, der durch seine Fähigkeit widerzuspiegeln, unendlichen Möglichkeiten der Tiefe und Tönung unterliegt und gelegentlich gänzlich verschwindet. Wer solche Schatten malt, muss daher nicht nur die Farbe des Wassers berücksichtigen, sondern alle Umstände, die sie affizieren könnten . . .

Alle Bewegung des Wassers verlängert die Spiegelung und wirft sie in wirre vertikale Linien, der wirkliche Umfang dieser Verlängerung ist nur deutlich sichtbar bei sehr leuchtenden Objekten, der Sonne, dem Monde oder Lampen an einem Flussufer, deren Spiegelungen kaum sichtbar werden als Kreise oder Punkte, die sie natürlich auf völlig ruhigem Wasser bilden, sondern als lange Ströme zitternden Lichts. . . Jede Spiegelung ist das umgekehrte Bild der Teile der Objekte neben dem Wasser, die wir sehen würden, wenn wir so tief unter dem Niveau des Wassers ständen, wie wir tatsächlich darüber stehen . . . . Seen, die man von einer großen Höhe erblickt, wirken wie Metallplatten in der Landschaft, spiegeln den Himmel wider, aber keins ihrer Ufer . . . .

Tausende auserlesener Wirkungen finden in der Natur statt, die völlig unerklärlich sind und die man nur glaubt, wenn man sie sieht. Aufmerksame Beobachtung, Mappen aktueller Behauptungen über momentane Wasserwirkungen bedeuten dem Maler mehr als die ausgedehntesten optischen Kenntnisse. Ohne

sie endet sein Wissen in falscher Pedanterie; mit ihnen ist es einerlei, wie kühn oder derb er gelegentlich eines dieser Gesetze überschreitet —; auch seine Übertreibungen werden noch bewundernswert sein.

Man mag dies Prinzip gefährlich finden. Dennoch ist es wahr und muss bejat werden. Von aller verächtlichen Kritik ist die am meisten zu verurteilen, die große Kunstwerke tadelt, wenn sie ohne Rüstung auftreten und ablehnt, die große geistige Strahlenbrechung ihrer Wahrheitssonne zu fühlen und anzuerkennen, weil sie an einer falschen Stelle aufgegangen und auf sie niederstrahlt vor der festgesetzten Zeit. Aber ich habe nicht Gefühl, Fantasie oder Einbildungskraft der Erkenntnis vorangestellt, sondern Beobachtung, Erfahrung, Neigung und Vertrauen auf die Natur. Es ist ferner ein Unterschied zwischen der Freiheit, die sich ein Mensch gestattet, vor der eines anderen, der des einen Freiheit bewundernswert und die des anderen sträflich macht. Und dieser Unterschied ist jedem ernsten Menschen ersichtlich, obwohl nicht so erklärlich, dass sich voraussagen ließe, wann, wo und wem diese Freiheit zu verzeihen wäre.

In Tintorettos ‚Paradies' in der Akademie von Florenz ist der Engel, der Adam und Eva aus dem Garten treibt, in der Ferne sichtbar . . . Sie fliehen in voller Eile, der Engel und die Menschen. Der Engel in einen Kreis von Licht getaucht, fleucht vorwärts ohne den Boden zu berühren; die bestrafte Kreatur rast vor

ihm her in Entsetzen verloren . . . Und der Engel wirft einen Schatten vor sich her bis hin zu Adam und Eva. Dass ein Lichtkörper Schatten wirft, ist eine Freiheit *(license)*, was die Optik angeht, verwegenster Art. Aber wie schön ist dieser Umstand hier verwertet, der dartut, dass der Engel, der für alles ringsumher licht ist, denen die er auf immer verbannen muss, dunkel erscheint . . .

Vandevelde malt weder Wellengekräusel noch Hebung des Wassers an irgend einer Stelle. Bei ihm herrscht absolute Windstille und das nahe Boot spiegelt sein Bild mit großer Treue im Wasser, ohne es zu verlängern, was uns anzeigt, dass die Ruhe vollkommen ist und unverkürzt. Dies kündet uns, dass wir uns auf gleicher Höhe des Wassers befinden. Doch unter dem Schiff zur Rechten bricht der graue Schatten, der die Spiegelung bedeutet, plötzlich ab, tritt wie Rauch etwas unter den Schiffsrumpf und lässt die Masten und Segel völlig unerwähnt. Dies halte ich nicht für Unwissenheit, sondern für ein sich Freiheiten gestatten. Vandevelde suchte augenscheinlich den Eindruck einer überaus ausgedehnten Fläche zu geben und glaubte, dass wenn er die Spiegelung genauer wiedergäbe, würden die Spitzen der Masten den Erweis der Ferne aufheben. . . . Er ist aber damit nicht entschuldigt, dass er seine Oberfläche mit grauen horizontalen Linien gemalt hat, wie nautisch veranlagte Kinder zu tun pflegen. Denn keine Aufhebung der Ferne im Meere ist ein so großer Verlust als der seiner Flüssigkeit.

Besser ein Mangel an Ausdehnung als eine Ausdehnung, auf der man wandeln und Billard spielen könnte.

Canaletto bedeckt meist die ganze Wasserfläche mit einem monotonen Gekräusel, das er mit einer Kusche von gut gewähltem, aber völlig opalem und glattem Meergrün bedeckt . . . je mehr der Kanal zurücktritt, um so mehr vermindert er das Gekräusel, bis er bei einer glatten Fläche scheinbar ruhigen Wassers anlangt. Canaletto macht es umgekehrt, wie es meine Regel verlangt. Je weiter er zurücktritt, um so deutlicher lässt er sich die Objekte spiegeln und den Himmel weniger, bis sich auf dreihundert Ellen Entfernung alle Häuser so deutlich und klar spiegeln wie in einem stillen See . . . . Wenn er nur daran dächte, dass jede einzelne Oberfläche dieser zahllosen Gekräusel in der Natur ein Spiegel ist, der je nach seiner Lage entweder das Bild des Himmels auffängt oder die silbernen Kiele der Gondeln, ihre schwarzen Körper und Scharlachdraperien, den weißen Marmor oder den grünen Seetang auf den niedern Steinen, dann müsste er empfinden, dass diese Wellen farbiger sind als sein opales totes Grün . . . In jeder einzelnen individuellen Welle widerspricht Canaletto tausendfach den Wahrheiten der Farbe.

Venedig ist heute still und betrübt im Vergleich zu einst; die Kanäle verstopfen sich einer nach dem anderen und das schmutzige Wasser leckt immer schwerfälliger an den zerbröckelnden Fundamenten.

Aber noch jetzt, wenn ich den Leser am frühen Morgen auf den Quai unterhalb des Rialto versetzen könnte, wo die Marktschiffe, voll beladen, in Fluten goldner Farbe daher kommen, und er das Sprühen des Wassers an ihren glänzenden stählernen Häuptern und unter den Schatten ihrer lastenden Weinblätter sähe; wenn ich ihm die purpurnen Trauben und Feigen zeigen könnte und das Glühen der scharlachnen Kürbisse, das in langen Strömen von den Wellen fortgetragen wird, und dazwischen die feuerroten Fischkörbe, in denen es glänzt und strampelt und in der Morgensonne aufflammt, die auf ihre gelbbraunen Flanken fällt; und darüber die bemalten Segel der Fischerboote, orangegelb und weiß, scharlach und blau; und schöner als all die laute Farbe, die nackten, bronzierten, leuchtenden Glieder der Matrosen, ein Rest der alten venezianischen Rasse, die noch die wahre Giorgione-Farbe an Stirn und Brust trägt, seltsam kontrastierend mit den blassen sinnlich-degradierten Geschöpfen, die in den Cafés der Piazza zu Hause sind; dann würde der Leser Canaletto nicht mehr Barmherzigkeit widerfahren lassen.

Und doch ist Canaletto in den Wahrheiten, die er gibt, noch geistig und mächtig, verglichen mit den niederländischen Marinemalern. Es ist leicht verständlich, warum seine grüne Malerei und konkaver Pinselstrich das Wasser wiederzugeben scheinen, dessen wirkliche Farbe man nur mit einer Aufmerksamkeit

erkennt, die nie darauf verwandt wird. Es ist aber schwer verständlich, in Anbetracht der vielen, die das Meer lieben und es betrachten, dass Vandevelde und seinesgleichen toleriert werden. Es scheint mir hoffnungslos, mich an die Bewunderer dieser Leute zu wenden, weil ich nicht weiß, was in ihren Werken der Natur ähneln soll. In der Natur scheint mir der Gischt zu zerrinnen und auf den Wellen zu schäumen, aufspritzend von ihren Kämmen zu fliehen und nicht rittlings auf ihnen zu sitzen wie eine Perücke. Und Wellen heben, tauchen, sinken, überstürzen, neigen sich, und kräuseln sich nicht wie Hobelspäne. Und Wasser ist, wenn es grau ist, von dem Grau der Gewitterluft, die mit tiefem, schwerem, donnergrollendem, drohendem Blau erfüllt ist und nicht mit dem Grau der ersten besten Kusche eines billigen Türanstrichs. . . .

Im Louvre ist ein Seestück von Ruysdael, das, obwohl in keiner Hinsicht als Kunstwerk bemerkenswert, doch kräftig und bis zu einem gewissen Grade natürlich wirkt. . . . Seine Darstellung von Wasserfällen ist auch im allgemeinen angenehm. Keinerlei seelische Aufregung ist in seinen Bildern zu spüren. Sie sind aber ein gutes Ameublement, weder lobens- noch tadelnswert.

Claudes Seestücke sind die besten Leistungen der alten Kunst auf diesem Gebiete. Ich kann nicht sagen, dass ich sie liebte, denn sie stellen das Meer in dem Augenblicke dar, wo es am charakterlosesten

und fadesten ist. Aber sie geben diese Stunden getreulich und wahr wieder.

WASSER VON DEN MODERNEN GEMALT

Unter ihnen könnte man Hunderte nennen, deren Werke instruktiv sind in der Behandlung stiller Gewässer. — Stelle dich eine halbe Stunde neben den Rheinfall von Schaffhausen, an der Nordseite, wo die Schnellen lang sind und beobachte, wie das Wasser sich ungebrochen in reiner, glatter Geschwindigkeit über die gebogenen Felsen an der Stirn des Wasserfalles wölbt und sie mit einem kristallenen Dom zwanzig Fuß dick überspannt, so schnell, dass man seine Bewegung nur sieht, wenn eine Schaumflocke von oben her darüber hinschießt wie ein fallender Stern; wie die Bäume über ihm unterhalb der Blätter aufleuchten in dem Augenblick, da er sich in Schaum auflöst, wie die ganze Höhlung dicken Schaumes in grünem Feuer lodert wie umhergestreuter Chrysopras. Wie hin und wieder, dich erschreckend mit seinem weißen Blitz, ein Gischtstrahl zischend aus dem Falle zuckt, wie eine Rakete im Winde zerplatzt und in Staub fortwirbelt, die Luft mit Licht füllend. Wie durch die zerronnenen Kränze des rastlosen, tosenden Abgrundes drunten, das Blau des Wassers, verblasst durch den Schaum reiner schimmert als der Himmel durch weiße Regenwolken; während der bebende Regenbogen in zitternder Stille sich über alles spannt, erblassend und errötend durch den er-

stickenden Schaum und verstreuten Sonnenschein, und sich zuletzt verbergend unter den dicken, goldenen Blättern, die in Sympathie mit dem Wasser hin und her taumeln; ihre triefenden Massen zeitweilig emporgehoben wie Korngarben von einem stärkeren Guss des Wasserfalles, und sich auf den moosigen Ufern zurückbiegend, wenn er vorübergebraust ist. Der Tau sprüht von ihren dicken Zweigen durch hängende Büschel smaragdenen Gebüsches und springt in weißen Fäden an den dunklen Felsen des Ufers entlang, die Moose tränkend, die er mit Purpur und Silber schmückt.

Hast du eine halbe Stunde da gestanden, dann wirst du entdecken, dass in der Natur etwas mehr ist, als Ruysdael dir gibt. . . .

Turner ist der einzige Maler, der jemals die Fläche stiller und die Kraft erregter Gewässer gemalt hat. Er erlangt den Ausdruck der Kraft des Wassergefälles, indem er furchtlos und voll seine Formen darstellt. . . .

Nichts ist in den Wasserfällen unserer besten Maler, als hüpfende Linien parabolischer Stürze und spritzenden, gestaltlosen Schaumes. Infolgedessen, obwohl sie einem die Geschwindigkeit des Gefälles fühlbar machen, bleiben sie einem seine Schwere schuldig. Unter ihrer Hand erscheint der Strom tätig, nicht nachlässig, als spränge er, nicht als fiele er.

Nun springt Wasser momentan, es springt über ein Wehr oder über einen Stein, aber es fällt von oben

herab. Erst wenn wir den Sprung des Wassers verloren haben und bei seinem Sturz angelangt sind, empfinden wir wirklich seine Wucht und Wildheit. Wenn das Wasser zuerst hinabspringt, ist es kühl, gesammelt, uninteressant und mathematisch. Erst wenn es sich in Schwierigkeiten verstrickt sieht und weiter gegangen ist als es beabsichtigte, offenbart sich sein Charakter. Dann beginnt es sich zu drehen, zu winden, hervorzubrechen in immer wilderen Übertreibungen; es sendet jene raketenartigen, spitzigen, zischenden Strahlen aus, um die Tiefe zu ergründen. Und diese Niedergeschlagenheit, dies hilflose Aufgeben seines Schwergewichts an die Lüfte ist von Turner immer mit Vorliebe dargestellt worden. . . .

Wasser, das in einem vertieften, felsigen Bette fließt und nicht in einem großen Strom, so dass es sich zuweilen in kleinen Teichen ausruhen kann, erlangt keine andauernde Geschwindigkeit. Anders, wenn das Bett gleichmäßig bergab führt. Dann wird der Strom eine Masse ungezügelter Beweglichkeit. Wenn ein solches Wasser einem Hindernis begegnet, so teilt es sich nicht daran, sondern nimmt es wie ein Rennpferd; wenn es an eine Höhlung kommt, so füllt es sie nicht aus und läuft lässig an der anderen Seite herab, sondern es stürzt hinein und taucht auf der anderen Seite wieder auf wie ein Schiff in einer Meereshöhlung. Wenn der Strom Initiative hat, nimmt er die Gestalt seines Bettes an, stürzt in jede

Vertiefung nicht mit einem Sprung, sondern mit einem Schwung, nicht schäumend oder spritzend, sondern in der gebogenen Linie einer starken Meereswelle, und kommt auf der anderen Seite wieder hervor über Fels und Riff mit der Leichtigkeit eines springenden Leoparden . . . . . Die ganze Oberfläche der Welle gerät durch die außerordentliche Schnelle in parallele Linien, so dass der ganze Strom den Anschein einer tiefen, tobenden See gewinnt, mit dem Unterschied, dass die Wellen des Bergstromes sich rückwärts und die Meereswellen sich nach vorn brechen. . . . Solch Wasser stellt vielleicht die schönste Aufeinanderfolge anorganischer Formen dar, die die Natur hervorbringt. Denn das Meer läuft zu sehr in denselben und in konkaven Linien mit scharfen Ecken, aber alle Bewegung des Bergstromes ist einheitlich und all seine Biegungen Modifikationen schöner Linien. . . .

Die Meeresbrandung am flachen Ufer ist schwer darzustellen. In ihr herrscht ein unversöhnlicher Gegensatz von Wut und Formalismus. Ihre hohle Fläche hat gleichförmige Linien wie die eines ruhigen Mühlenwehrs und gradiert durch widergespiegelte und übertragene Wirrsal der wundervollsten Lichter. Daher sind ihre Kurven von einer notwendig mathematischen Reinheit und Präzision. Aber auf der Höhe der Biegung, wo die Woge übernickt, tritt plötzlich ein Zögern und Nachgeben ein; das Wasser schwingt und springt am Strande hin wie eine geschüttelte

Kette, deren Bewegung sich von einem auf den anderen Teil wie in einem Schlangenkörper fortsetzt. Dann erhebt sich der Wind an der äußersten Ecke, und statt der Bewegung ein Ende zu machen, trägt er die Wellen weiter, treibt sie zurück oder bricht sie ab und führt sie buchstäblich davon, so dass der Schaum auf dem Kamm in beständiger Verwandlung ist zwischen Formen, die ihr eigenes Gewicht projiziert, und Formen, die fortgeblasen und davongetragen werden, weil ihr Gewicht überwunden ist. Schlägt die Woge dann endlich an den Strand, wer will sagen, wie man das bezeichnen soll, das „keine Gestalt hat" — das große Getöse, das ans Ufer donnert? . . . Zwanzig Meter vom Ufer abgestoßen, gewinnen wir einen völlig anderen Eindruck. Jede Welle scheint unendlich, jede von der anderen verschieden . . . . Eine Rücksichtslosigkeit, die wir zuvor nicht empfunden, offenbart sich in der tollen, beständig wechselnden ungebändigten Bewegung, die sich nicht von Welle auf Welle überträgt, wie es vom Ufer aus scheint, sondern von demselben Wasser, das steigt und fällt. Von Wellen, die aufeinander folgen, erscheint uns jede ein besonderes Individuum, die, wenn sie sich vollendet hat, vergeht und von einer anderen gefolgt wird. Hierin liegt nichts, das uns mit der Vorstellung der Ruhelosigkeit erfüllte, mehr als in anderen aufeinanderfolgenden, fortlaufenden Funktionen von Leben und Tod. Aber wenn wir sehen, dass es keine Aufeinanderfolge der Wellen ist, sondern das-

selbe Wasser, was beständig steigt und zerbirst und zurückweicht und sich in neuen Gestalten und mit erneuter Wut aufrollt, dann empfinden wir den aufgestörten Geist und spüren die Intensität seiner unerschöpflichen Raserei . . .

Das vornehmste Seestück, das Turner je gemalt, und damit das vornehmste, das je ein Mensch gemalt hat, ist sein Sklavenschiff. Es ist Sonnenuntergang auf dem atlantischen Ozean nach anhaltendem Sturm. Aber der Sturm ist teilweis beschwichtigt, und strömende Regenwolken bewegen sich in Scharlachlinien, um sich in der Tiefe der Nacht zu verlieren. Die ganze Meeresfläche teilt sich in zwei ungeheuere Wogen, nicht hoch. Das ganze Meer schwillt und steigt an, als ob sich sein Busen durch tiefes Atmen nach der Qual des Sturmes höbe. Zwischen diese beiden Furchen fällt die Sonne in den hohlen Wasserraum wie Flammen und füllt ihn schauerlich mit herrlichem Licht, dessen intensive düstere Pracht ihn in brennendes Gold taucht und in Blut badet. An dieser feurigen Fährte entlang erheben sich tosende Wellen, die das rastlose Steigen des Meeres in dunkle, unbestimmte, fantastische Gebilde teilen, deren jede einen schwachen, geisterhaften Schatten hinter sich auf den beglänzten Schaum wirft.

Das Wunderbarste ist aber, wie Turner die ruhige Wasserfläche malt. So auf seinem Bild von Venedig, wo das Schiff in See sticht . . . . Ein Strom köst-

licher Farbe ergießt sich von dem bunt geschmückten und bewimpelten Boot im Mittelpunkt. In der Ferne ist die Stadt sichtbar, und überfüllte Boote spiegeln sich. Aber an jeder Seite des Schiffs ist noch eine große Wasserfläche, die nichts widerspiegelt als den Morgenhimmel. Sie teilt sich durch ansteigende Flut, an deren Seiten die Lokalfarbe des Wassers sichtbar wird, reines Aquamarin; eine wundervoll der Wahrheit entsprechende Beobachtung. Aber es blieb noch übrig eine weite leere Fläche blassen Wassers zu behandeln; der Himmel droben hatte keine bestimmten Einzelheiten und war reines mattes Grau mit Spuren gebrochener weißer Wolken. Das Wasser liegt da nicht als tote graue gemalte Fläche, sondern klar bis auf den Grund, spiegelnd und beweglich, undefinierbar in der Farbe, und so regelmäßig zurück flutend in die Weite, als ob überall Objekte darauf gewesen wären, die die Geschichte seiner Perspektive erzählt hätten. Dies hat mich zu dem Ausspruch veranlasst, dass bisher kein Mensch außer Turner die ruhige Wasserfläche gemalt hat.

WAHRHEIT DER VEGETATION

Laubwerk bildet den Hauptbestandteil der alten Landschafter; man kann sie eher Portraitmaler der Bäume als der Landschaft nennen; denn Felsen, Himmel und Architektur bilden gewöhnlich nur die Zutaten oder den Hintergrund dunkler Massen ausgearbeiteten Laubwerks ihrer Komposition. Wenn sie uns hier

nicht die Wahrheit darstellen, können sie unmöglich dazu befähigt sein.

Ein Gesetz nun gilt von allen (europäischen) Bäumen: weder der Stamm noch die Zweige laufen oben spitz aus, sofern sie sich nicht gabeln. Wo der Stamm einen Zweig ansetzt oder ein Zweig einen kleineren, oder dieser eine Knospe, verringert sich sofort sein Umfang genau um soviel, wie er dem neuen Zweige abgegeben hat, und er behält diesen Umfang, bis er einen neuen Zweig ansetzt. Das ist ein imperatives Gesetz und gilt ohne Ausnahme. Da aber die Stämme der meisten Bäume Zweige und Reiser leichten Unterholzes aussenden . . . entsteht leicht der Eindruck, als ob der Stamm selber sich nach oben zuspitzte. Fast alle Bäume treiben mehr Holz aus ihren jungen Gliedern, als sie tragen können, es bricht ab und hinterlässt kleine Knoten, die diesen Eindruck hervorbringen . . . . Daher sehen wir sofort, dass der Stamm von Gaspard Poussins großem Baum zur Rechten von La Riccia in der National Gallery eine gelbe Rübe, aber keinen Baumstamm darstellt. Da er so nah ist, dass jedes Blatt erkennbar, würden wir in der Natur keinen seiner Zweige sich zuspitzen sehen. Wir hätten nur die Impression anmutiger Verminderung gehabt, wären aber im stande, sie Punkt für Punkt zu verfolgen und nachzuweisen bis in das tausendste Glied. Poussins Stamm dagegen setzt nur vier oder fünf kleine Zweige an, und alles spitzt sich heftig zu, ohne dass man die Ursache wahr-

nähme, ohne nur einen abgebrochenen Zweig zu sehen, ohne einen rauhen, verknoteten Anhaltspunkt zu gewahren. Die unglücklichen Blätter müssen selbst sehen, wie sie sich festhalten. Aber die Blätter sind klug und tragen sich gegenseitig wie ein Bienenschwarm: eins hängt sich an das andere . . . Die alten Meister begnügen sich aber nicht mit Rüben statt der Zweige. Die Natur lässt sich in mehr als einer Weise vergewaltigen, und der Eifer, mit dem sie jede Möglichkeit erspähen, ihr zu widersprechen, ist interessant genug . . . Poussins ‚Landschaft im Sturm' in der National Gallery stellt uns im Vordergrund einen Baum dar von einer Scheußlichkeit, die alle Irrtümer der alten Schule demonstriert.

Der Ton und vieles sonst in dem Bilde ist meisterhaft gehandhabt, aber dieser Baum enthält jede denkbare Verdrehung der Wahrheit, die die menschliche Hand begehen kann. Er hat keine Rinde, keine Rauheit, kein Charakteristikum des Stammes. Seine Zweige wachsen nicht einer aus dem andern heraus, sondern sind in einander gesteckt; sie verzweigen sich ohne abzunehmen, nehmen ab ohne sich zu verzweigen, enden ohne kleine Schößlinge und ihre Blätter sind zusammengebunden wie holländische Besen; schließlich und hauptsächlich bestehen sie nicht aus Holz, vielmehr aus einer zarten, elastischen Substanz, die der Wind nach Belieben ausrecken kann, denn es ist nicht die leiseste Ahnung einer Biegung vorhanden. Aber der heftigste Wind, der je auf Er-

den geblasen, könnte nicht die Ecken eines, nur einen Zoll dicken Baumes gerade biegen. Es ist schwierig, dem kleinsten Reis die Ecken auszubiegen, und unmöglich bei einem starken Zweige. Und wer einen Baum im heftigsten Sturm beobachtet, sieht, wie all seine Zweige sich beugen ohne ihren Charakter zu verlieren. G. Poussin aber macht nicht den Sturm stark, sondern den Baum schwach . . .

Diese Gesetze sind so viel imperativer als die, die ich über das Wasser aufgestellt habe, dass der größte Künstler sie nicht ohne Gefahr übertritt, weil sie der organischen Struktur entstammen, deren Aufhebung peinlich wirkt . . . . Und doch ist das geübte Auge und das Leben in den Wäldern mehr wert als alle botanischen Kenntnisse. Denn es ist etwas in dem Wachstum eines Baumstammes und der Anmut seiner oberen Verzweigungen, was nicht gelehrt werden kann und sich nur treuer Wachsamkeit offenbart. In jeder Ausstellung sieht man hunderte von fleißigen Bildern, viele nach der Natur gezeichnet. Seit dreihundert Jahren haben aber die kultivierten Völker Europas Bäume gemalt, und dennoch behaupte ich kühnlich, dass nur Tizian und Turner jemals einen Baumstamm wiedergegeben haben.

Die Wahrnehmung der Muskeln des Baumstammes ist unvollkommen bei allen Malern, die nicht die menschliche Gestalt studiert haben. Wer menschliche Muskeln malen kann, wird auch äußerlich die Baummuskulatur treffen; aber nur geduldige Wald-

studien ermöglichen die Wiedergabe aller Besonderheiten . . . . Besonders in der Rinde, die das Wachstum und das Alter des Baumes charakterisiert. Rinde ist nicht nur ein äußerlicher, lebloser Auswuchs, sondern eine Haut von besonderer Bedeutung, welche die innere organische Form andeutet . . . . Dürer hat uns einige wundervolle Beispiele der Holzstruktur hinterlassen, aber ohne die Anmut ihrer großen Linien . . . . .

Die Natur ist unerschöpflich schon in einem Zweige, den du vor dich auf den Tisch stellst. Was ist sie erst, wenn sie dir ihre Fülle und Mannigfaltigkeit von ferne zeigt? Die Blätter der äußersten Enden erscheinen so fein wie Staub, ein Wirrsal von Punkten und Linien zwischen dir und dem Himmel, ein Wirrsal das du so wenig zeichnen könntest, wie die Einzelteilchen vom Meeressand. Je näher dem Baumkörper, um so dichter wird es, aber nie undurchsichtig. Immer transparent mit verstreuten Lichtern, die den Himmel durchscheinen lassen. Daraus tritt schwerer und schwerer die beleuchtete Laubmasse hervor, das Ganze funkelnd und unentwirrbar, nur hie und da ein äußerstes Blatt erkennbar; darunter Teile gebrochenen unregelmäßigen Düsters, das in durchsichtige, lichtgrüne, neblige Tiefen übergeht; die verzweigten Stämme schimmern in ihrer blassen verstrickten Unendlichkeit hindurch, und die Sonnenpfeile, die von oben hereinschießen, laufen die glänzenden Blätter entlang; dann verlieren

sie sich, dann werden sie aufgefangen von irgend einem smaragdnen Ufer oder einer verknoteten Wurzel, um einen zarten Reflex auf weiße Rückseiten zarter Gruppen sich neigenden Laubes zu werfen. Die Schatten der oberen Zweige rieseln die glänzenden Stämme als graues Netzwerk herab und bleiben in ruhigen Würfeln auf dem glänzenden Boden liegen. Aber alles durchsichtig und durchdringlich, und in demselben Maße undurchdringlich und unbegreiflich; ausgenommen wo über das Labyrinth und das Mysterium des blendenden Lichts und der traumhaften Schatten neben uns ein einsamer Spross, ein Kranz von wenigen, bewegungslosen, großen Blättern fällt, die ein Abbild und die Verkörperung alles dessen sind, was wir in der unendlichen Wirrsal fühlen und wissen und nie schauen können.

Hobbema kann Eichenlaub getreu wiedergeben; er weiß aber nicht, wo aufhören, tut zu viel und geht dadurch der Wahrheit des Ganzen verlustig; der Wahrheit der Einzelheiten, nach denen er strebt, denn bei all seiner feinen Ausführung malt er nur zwei Blätter, wo die Natur zwanzig bildet. Er ist unfähig sich einen Baum vorzustellen, noch weniger ihn zu zeichnen, ausgenommen Blatt für Blatt. Er hat weder Bewusstsein, noch Begriff von Einfachheit, Dunkelheit, Masse, und wenn er an die Ferne kommt, wo es gänzlich unmöglich ist, die Blätter einzeln zu sehen, ist er unfähig, die großen, ruhigen Formen

der Wahrheit wiederzugeben, und reduziert sie auf Büschel mit Punkten und Strichen, davon jeder ungefähr drei Fuß breite Blätter bedeutet. Dem gegenüber betrachten wir die Baumgruppe in Turners ‚Marly'. Hier ist vollkommen endlose Wirrsal im Gegensatz zu Poussin; vollkommene, ununterbrochene Ruhe im Gegensatz zu Hobbema, und in dieser Einheit, vollkommene Wahrheit. Diese Gruppe ist ein guter Maßstab für Turners Bäume. Es sind bewundernswert gezeichnete Stämme und keine Klauen und Schlangen; voll, durchsichtig; grenzenlose Verworrenheit und keine Muschelformen; nebelhafte Tiefe und Mischung von Licht und Laub, statt der beständigen Wiederholung einer mechanischen Wahrheit.

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ÜBER DIE WAHRHEIT BEI TURNER

. . Der genaue Unterschied zwischen den Linien des Vatikanischen Torso (Michelangelos ‚Meister') und denen von Michelangelos feinsten Skulpturen, kann kaum von einem Auge und Gefühl abgeschätzt werden, das nicht durch sorgfältigste, praktisch-anatomische Erkenntnis diszipliniert ist. Er beruht auf so unaufspürbarer, zarter Verfeinerung, dass wir das Resultat wohl fühlen, seine Einzelheiten aber nicht feststellen können. Und doch sind sie so groß, dass der Torso in der Kunst allein dasteht, einsam und erhaben; während Michelangelos höchste Werke, allein

unter dem Gesichtspunkt der Wahrheit betrachtet, nur auf einem Niveau mit Antiken zweiten Ranges stehen sollen.

. . Aber angenommen der erste Bildhauer der Welt, der die völligste Wertschätzung des Torso besäße, versuchte uns klar zu machen, worin die besondere Wahrheit jeder Linie bestände: Könnten seine Worte uns nur haarbreit die Tiefe und Schwingung klar legen, auf der alles beruht? . . Er könnte ebensogut versuchen, uns mit Worten einen Duft oder Geschmack oder eine andere Sinnesempfindung klar zu machen, die wir nie erfahren haben. Und das gilt von allen Wahrheiten höchsten Ranges; sie unterscheiden sich von denen des Durchschnitts durch außerordentliche Zartheit, die nur das kultivierte Auge fühlt, und die Worte nicht wiedergeben noch ausdrücken. Alles was ich über die Wahrheit der Künstler gesagt habe, sind nur gewöhnliche, breite deutliche Fingerzeige. Ich bin ganz außer stande gewesen, die fein gezeichneten und außerordentlichen Wahrheiten auszudrücken, auf denen die eigentliche Höhe der Kunst beruht. . . Turner wird man überall wahr finden, bis auf die letzte Linie und ihren Schatten. Wahrheit wohnt jeder seiner Linien inne, jede Farbe atmet. Nur das höchste Fühlen wird es bezeugen können, das auf Erkenntnis und langem Studium beruht.

. . . . Seine letzten Werke stellten die Summe und Vollendung seines Wissens dar, geäußert mit der Ungeduld und Leidenschaft eines, der zu stark fühlt,

und zu viel weiß, zu wenig Zeit hat es auszusprechen, um nach Ausdruck zu suchen oder über seinen Silben zu brüten. In ihnen aber bezeugt sich die Wahrheit seiner Prophetie, in instinktiv feuriger Sprache, die weniger ausdrückte, wenn sie mehr sagte, und durch die Fülle überströmender Bedeutung undeutlich und dunkel wird. Jetzt, wo lange Übung die Lebendigkeit seiner Sinne geschärft hatte, fühlte er bitterlich die Ohnmacht der Hand, die Unmöglichkeit nur einen Schatten, ein Abbild der Herrlichkeit zu ergreifen, die Gott ihm offenbart hatte. „Ich kann nicht die Sonnenstrahlen von Osten her sammeln, oder ich ließe sie euch sagen, was ich gesehen habe; aber lest dies, interpretiert jenes, und lasst uns gemeinsam an alles gedenken. Ich kann nicht das Düster des nächtlichen Himmels sammeln, oder es müsste euch lehren, was ich gesehen habe. Wenn ihr aber nicht das in euch tragt, das ich zu Hilfe aufrufen kann; wenn euer Geist nicht sonnenhaft ist, und eine Leidenschaft in euerm Herzen wohnt, die meine Worte erwecken kann, sie seien noch so unbestimmt und flüchtig —, dann verlasst mich. Ich will die herrliche Natur, deren ich bin und der ich diene, nicht höhnen durch Geduld und nicht schmähen mit Gewalt. Seht, was ich euch zu künden habe, aber wisst, dass göttliche Wahrheit immer ein Mysterium bleibt.“

MODERNE KUNST UND MODERNE KRITIK

. . . . Wir wissen alle, dass die Nachtigall schöner als die Lerche singt; wer möchte aber deswegen wünschen, dass die Lerche nicht sänge oder die Bedeutung ihrer Stimme in den Melodien der Schöpfung für unwesentlich erklären? Welcher Unterschied auch bestehe zwischen den geistigen Fähigkeiten der Künstler: wo sich wahres Genie offenbart, wird auch der Bescheidenste uns etwas lehren können . . Der öffentliche Geschmack ist, soweit er die Kunst ermutigt und erhalten hat, zu allen Zeiten derselbe gewesen: eine zufällige, schwankende Strömung unbestimmter Eindrücke, immer zu Wechsel geneigt, epidemisch auftretenden Wünschen unterworfen und erregt durch ansteckende Leidenschaftlichkeit; Sklave der Mode und Narr der Einbildungen; aber doch mit eigentümlicher Hellsicht unterscheidend zwischen dem besten und schlechtesten in der besonderen Nahrung, die seinen krankhaften Appetit reizt. Er hat niemals geirrt und immer das erkannt, was das Genie erzeugt hat, auch wenn seine Leistungen durch irrtümliche Ziele erniedrigt wurden. Der öffentliche Geschmack kann Künstler, die der höchsten Kunst fähig wären, zu Porträtmalern ephemerer Mode herabwürdigen; er wird aber immer wissen, wer unter ihnen am meisten Geist besitzt. Er wird den, der ein Buonarotti hätte werden können, von dem der ein Bandinelli geworden wäre zu unterscheiden wissen, ob-

wohl er beide nur beauftragt Locken, Federn und Armbänder zu malen. So findet im allgemeinen keine komparative Ungerechtigkeit statt, keine falsche Erhebung des Narren über den Mann von Geist, vorausgesetzt, dass dieser sich herablässt, den besonderen Artikel zu liefern, den das Publikum verlangt. Die Presse und alle die den öffentlichen Geschmack bilden, haben daher das Publikum nicht darin anzuleiten, zu wem es gehen soll, sondern was es verlangen soll. Es ist nicht ihre Aufgabe, uns den besten Maler namhaft zu machen, sondern uns zu sagen, wie wir von unserem besten Maler sein Bestes verlangen können. Niemand ist dazu im stande, dessen Urteil sich nicht ebenso sehr auf gründliches praktisches Kunstverständnis gründet, wie auf die weite allgemeine Erkenntnis dessen, was gut und recht ist, ohne auf das Bezug zu nehmen, was zu dieser oder jener Zeit gemalt worden, oder von dieser oder jener Schule hervorgebracht ist. Nichts kann der Kunst gefährlicher werden, als wenn man unsere Maler auf die Vorbilder großer Meister hinweist. Ich würde noch eher ertragen, dass man einem großen Dichter von origineller Empfindung und neuen Zielen einen Vorwurf daraus mache, dass er nicht wie Wordsworth oder Coleridge dichte, als einem großen Maler, dass er uns nicht an Claude oder Poussin erinnere. Und dies ist die einzige Zuflucht und Hilfsquelle derer, die sich zur Kritik berufen glauben, ohne selbst Künstler zu sein. Sie können dir nicht sagen, ob etwas richtig sei oder nicht, wohl

aber ob es etwas anderem gleiche oder nicht. Der ganze Ton der heutigen Kritik, soweit sie diesen Namen verdient, zeigt genügend, dass sie von Personen ausgeht, die in der Praxis unerfahren sind und die Wahrheit nicht kennen; aber genug Gefühl besitzen, um alte Kunst zu genießen; die nicht unterscheiden können, was wirklich hoch und wertvoll in der modernen Schule ist, und keine richtige Vorstellung der Ziele und Möglichkeiten der Landschaftsmalerei besitzen, nichts für richtig erachten, das sich nicht auf die konventionellen Prinzipien der Alten gründet, und nichts für wahr, was mehr Natur hat als Claude. Es ist aber seltsam, dass, während die vornehmen, unvergleichlichen Werke moderner Landschafter geschmäht und missverstanden werden, unseren historischen Malern gestattet wird, jedes Jahr verhängnisvoller den lasterhaften englischen Geschmack zu verkuppeln, der nichts genießen kann, was nicht theatralisch ist. Dieselben Leute, die unseren großen Landschafter mit Regeln zu fangen suchen, die sie von geweihten Vorbildern ableiten, lassen jenen nicht nur keine Rüge, vielmehr Ermutigung und Lob zu teil werden. Derselbe Kritiker, der soeben eines der vornehmsten Werke von Turner mit einer Grimasse abgetan hat, wird vor Bewunderung vergehen vor dem nächsten besten Stück dramatischen Flitters, das er auf der Ausstellung als glänzendes Beispiel englischer Idealkunst tief gehängt findet. Aber wir wollen die elende Zusammensetzung von Unwissenheit, fal-

schem Geschmack und Prätension nicht dulden, die die Würde klassischen Empfindens annimmt um alles zu schmähen, was über das Niveau ihres Verständnisses hinausgeht, aber in Entzücken ausbricht über alles, was gemein und unecht ist, sofern es sich nur dem Kaliber ihres Verständnisses anpasst . . . .

. . Von jungen Künstlern sollte man nichts dulden, als einfach *bona fide imitation* der Natur. Es ist nicht ihre Aufgabe, die Manier anderer Meister nachzuäffen, schwache, unzusammenhängende Wiederholungen anderer Menschen zu äußern und die Gebärden des Predigers nachzuahmen, ohne seiner Überzeugung zu sein und seine Emotionen zu teilen. Wir bedürfen nicht ihrer Vorstellungen über Komposition, ihrer ungebildeten Begriffe vom Schönen, ihrer unsystematischen Experimente mit dem Erhabenen. Es ist nur ihre Pflicht, demütig und ernst den Fußtapfen der Natur zu folgen und Gottes Finger darin aufzuspüren. Es gibt kein so schlechtes Anzeichen in den Werken junger Künstler, als zu viel technische Geschicklichkeit; es ist das ein Zeichen, dass sie mit ihrem Werk zufrieden sind und nichts größeres versucht haben, als sie schon konnten. Ihre Werke sollten voller Missgriffe sein, denn das sind die Zeichen von Anstrengungen. Sie sollten sich an ruhige Farben halten, an grau und braun. Sie sollten zur Natur gehen in Einfalt des Herzens und mit ihr fleißig und vertrauensvoll wandeln; nichts anderes denken, als wie sie am besten in ihre Absicht ein-

dringen und ihre Lehren beherzigen können; nichts ablehnen, nichts erwählen und nichts verachten; alle Dinge für recht und gut halten und sich immer an der Wahrheit freuen. Wenn sie dann ihre Fantasie genährt, sich mit Erinnerungen erfüllt haben und ihre Hand sicher geworden, mögen sie Scharlach und Gold nehmen, ihrer Fantasie die Zügel überlassen und uns zeigen, was sie im Kopf haben. Wir folgen ihnen, wohin sie uns führen; wir tadeln nichts, denn jetzt sind sie unsere Meister und verdienen es.

Sie haben sich über unsere Kritik gestellt und wir lauschen ihren Worten gläubig und demütig; aber nicht eher, als bis sie ebenso vor einer höheren Autorität gekniet und sich ihr gebeugt haben.

. . . Ich möchte all unsere Künstler bitten, es sich zum Gesetz zu machen, sich nie zu wiederholen; denn wer sich nie wiederholt, wird nicht eine Zahl ungleich guter Bilder hervorbringen, und wer sich in der Zahl selbst beschränkt, hat die Möglichkeit, sich zu vervollkommnen. Außerdem erniedrigt alle Wiederholung die Kunst; sie reduziert sie von Kopf- zu Handarbeit, und indiziert dem Künstler etwas wie eine Überzeugung, dass die Natur auszuschöpfen sei und die Kunst zu vollenden; vielleicht sogar durch ihn. Alle Kopierer sind verächtlich, wer sich aber selbst kopiert am meisten, denn er hat das schlechteste Vorbild.

Jedes Bild werde mit der ernsten Absicht gemalt, dem Beschauer eine hohe Emotion zuzuführen und

eine hohe, besondere Schönheit darzustellen. Der Künstler wähle ein wirkliches Objekt sorgfältig aus, das diese Schönheit suggeriert und von ihr erfüllt ist. Eine Wirkung von Licht und Farbe möge er wählen, die dazu stimmt, und einen Himmel, den er nicht der Erfindung, sondern seiner Erinnerung verdankt. Tatsächlich ist alle sogenannte Erfindung in der Landschaft nichts anderes als Erinnerung an deutliche, angemessene Proportionen. Dann mag er die Einzelheiten des Vordergrundes besonders studieren, besonders die jeder Stelle eigentümlichen Pflanzen.... ... Hat der Künstler sein Bild in allen Teilen vollkommen realisiert, dann mag er so viel auslöschen als ihm beliebt; Nebel darüber breiten, Dunkelheit oder strahlendes Licht darüber werfen, einerlei, was ihm ungestümes Empfinden oder lebhafte Fantasie eingeben mag. Die erst so fleißig herausgearbeiteten Formen werden, wo sie erscheinen, mit so überraschender, impressiver Wahrheit heraustreten, dass die verschleiernde Undeutlichkeit sie eher verstärkt, als vermindert. Und die Fantasie, durch Disziplin gekräftigt, und an Wahrheit genährt, wird das äußerste der Schaffensmöglichkeit darstellen, die dem endlichen Geist erreichbar ist.

MODERNE MALER II

II. ABSCHNITT

VON DES MENSCHEN ÄSTHETISCHER FÄHIGKEIT

IV

VORSTELLUNGEN DER SCHÖNHEIT

„Gewiss liegen in der Kunst große Geheimnisse höherer Entwicklung verborgen; ja ich glaube sogar, dass alle Neigungen, von denen die Philister sagen, dass sie keinen nützlichen Zweck haben, zu jenen mystischen gehören, die den Keim zu großen, in diesem Leben noch unverständlichen Eigenschaften in unsere Seele legen; welche dann im nächsten Leben als ein höherer Instinkt aus uns hervorbrechen, der einem geistigeren Element angemessen ist."

Bettina von Arnim

Kunst ist keine Erholung. Sie lässt sich nicht in freien Augenblicken erlernen und ausüben, wo man gerade nichts besseres vorhat. Es ist aber noch niemals kühnlich behauptet und ohne weiteres zugegeben worden, dass ihr Beruf, dessen Notwendigkeit die größten Männer aller Zeiten bereitwillig anerkannt

haben, vom moralischen Standpunkt aus zu rechtfertigen und keine eitle Lebenshingabe sei. Dass ihre Obliegenheit den wichtigsten menschlichen Interessen fromme, nütze, und das, was sie darstellt, Rechte an uns habe, denen wir uns nur mit Hintansetzung unserer menschlichen Würde und himmlischen Berufung entziehen dürfen. Am wenigsten in unseren Tagen der Hast und Schaustellung, wo Eitelkeit die Stelle jener Liebe zur Kunst einnimmt, die ihre einzig wirksame Beschützerin ist, wo Eitelkeit glaubt, den unzerstörlichen, ernsten Stolz ersetzen zu können, den weder Beifall noch Ablehnung, über die Mängel, die der Kunst anhaften, verblenden und in ihren Hoffnungen irre machen kann.

Die Bedeutung meines Themas ist weder eng noch zufällig. Es handelt sich dabei nicht um Meinungsverschiedenheit über einzelne Talente, oder um angenehme Eindrücke bemalter Leinwand; nicht um Klarstellen von Unwissenheit und Verteidigung persönlicher oder Parteiprinzipien. Es gilt die moralischen Energien der Nation zu einer versäumten Pflicht aufzurufen, ihr begreiflich zu machen, welchen Gewinn, welche Kraft, welche Möglichkeiten ihrer warten, wenn ihr Verständnis für Kunst erwacht und Seiten in ihr entfaltet, die jetzt brach liegen. Denn die Kunst bedarf ihres Verständnisses, um zu gesunder, segensreicher Wirkung zu gelangen. Sie steigt oder sinkt, je nachdem die nationale Lebenskraft steigt

oder sinkt: begeistert sie mit tyrtäischem Feuer oder lullt sie mit Wiegenliedern in Schlaf.

Die Menschen dieses Jahrhunderts verstehen das Wort nützlich in einem seltsamen Sinn, oder — (denn das Wort ist oft von Anbeginn so verstanden worden) — arbeiten seine begrenzte Bedeutung zu verstärkter Autorität und höherem Ansehen heraus. Ich definiere darum, welche Art Nutzen oder Zweck ich der Kunst zuerkenne.

Des Menschen Zweck und Beruf ist es, Zeuge von Gottes Herrlichkeit zu sein, seinen Ruhm durch vernünftigen Gehorsam zu mehren und darin sein Glück zu finden. Alles, was uns dazu befähigt, ist im reinen, ursprünglichen Sinn zweckmäßig; besonders das, was uns Gottes Herrlichkeit deutlicher erhellt. Was aber bloß unser Dasein fristet, bringt uns nur untergeordneten, gewöhnlichen Gewinn; ja wäre solch Gewinn unser einzigster, dann wäre er schlimmer als nutzlos. Nicht zu leben, wäre besser für uns, als uns an dem Zweck des Daseins zu versündigen. Und doch sprechen die Menschen so in diesem Zeitalter der Arbeit, wenn sie von Herzen reden, als ob Ländereien und Häuser, Nahrung und Kleidung allein nützlich wären; als ob Sehen, Denken und Bewundern überflüssig wäre, so dass sich Leute unverschämt Utilitarier nennen, die, wenn sie ihren Willen durchsetzten, sich und ihr Geschlecht zu Gemüsen herabwürdigten. Leute, die denken, sofern man das denken nennen kann, dass das Fleisch mehr

ist, als das Leben, und die Kleidung mehr als der Leib. Die die Erde als Stall betrachten und ihre Frucht als Futter. Winzer und Wirte, die das Korn, das sie mahlen, und die Trauben, die sie keltern, mehr lieben, als die Gärten der Engel auf den Abhängen Edens. Der Engel, die die Wälder bauen und die Wasser schöpfen, dass Nadelholz die Berge bedeckt wie ein Schatten Gottes und große Ströme fließen, wie Ströme der Ewigkeit. Der Nebukadnezar-Fluch, der die Menschen Gras fressen lässt wie Ochsen, folgt nur zu bald auf den Überschuss oder die Dauer nationaler Macht und Friedens. In den Nöten der Völker, in ihren Kämpfen ums Dasein, in ihrer Kindheit, ihrer Ohnmacht, ja selbst in ihrer Auflösung sind ihre Hoffnungen höher und ihre Leidenschaften edler. Leiden zeitigt ernsten Sinn; Errettung — Dankbarkeit des Herzens; Erdulden — Kraft; Befreiung — Glauben. Haben sie aber gelernt, unter Obhut der Gesetze anständig und gerecht untereinander zu leben, nachdem die heftigen, äußeren Quellen des Leidens versiegt sind, so entstehen schlimmere Übel. Übel, die weniger verdrießen, aber mehr verderben; Völkern das Blut aussaugen, ohne es zu vergießen; Herzen verknöchern, ohne sie zu quälen. Und obwohl jedes Volk, das mit anderen in Frieden und innerer Eintracht lebt, Ursache hat zu tiefer Dankbarkeit, so hat es auch Grund zu schlimmeren Befürchtungen, als Schwert und Aufruhr bedeuten. Dass nämlich seine Abhängigkeit von Gott

in Vergessenheit gerate, weil es Brot gibt und das Wasser nicht versiegt. Dass die Dankbarkeit gegen ihn aufhöre, weil die Beständigkeit seiner Bewahrung den Schein eines Naturgesetzes angenommen hat. Dass die himmlische Hoffnung schwinde unter dem vollen Genuss dieser Welt; dass Selbstsucht die Stelle nicht mehr verlangter Frömmigkeit einnehme, Mitleid untergehe in Selbstruhm und Liebe in Heuchelei. Dass Entnervung auf Kraft folge, Gleichgültigkeit auf Geduld, und der Lärm von scherzenden Worten und der Fäulnis dunkler Gedanken auf die ernste Reinheit umgürteter Lenden und brennender Lichter. Über dem Strom des menschlichen Lebens weht winterlicher Wind bei himmlischem Sonnenschein. Der Regenbogen leiht seiner Erregung Farbe und der Frost legt ihm die Fesseln seiner Ruhe an. Hüten wir uns, dass unsere Ruhe nicht zur Ruhe der Steine werde, die, so lange sie der Sturm umherwirbelt und der Donner aufrüttelt, ihre Majestät bewahren. Wenn aber der Strom ruhig und das Gewitter vorüber ist, Gras auf sich wachsen lassen, sich mit Moos beziehen und in Staub gepflügt werden.

Obwohl ich glaube, dass wir genug feurige, heilige Gesinnung unter uns haben, um vor diesem moralischen Zusammenbruch bewahrt zu bleiben, müssen wir doch in noch so trivialen Dingen und auf fernabliegendsten Gebieten seine Anzeichen ängstlich beachten. In einer Zeit, wo Eisenbahnen den Erdboden aufreißen und Kartätschengeschosse das Meer, wo

ihr großes Netz seine alte Kraft und Form zusammenpresst und rückt, sein ganzes mannigfaltiges Leben, seine felsigen Arme, sein ländliches Herz, *its rocky arms and rural heart* auf eine enge, endliche, Gewinn berechnende Metropolis von Fabriken konzentriert. Wo es in den Städten Europas kein Denkmal mächtiger Völker aus alten Zeiten mehr gibt, das nicht fortgeräumt würde, um Café- und Spielhäusern Platz zu machen; wo man glaubt, Gott durch Armut seiner Tempel zu ehren, ihre Säulen kürzt und ihre Spitzen abbricht, dem Altar den Marmor und dem Fenster die Farbe versagt, während Schatzkammern sich im Luxus der Boudoirs und Glanz der Empfangssäle erschöpfen. Wo wir ohne Unterlass die Schönheit der Schöpfung verwüsten, die Gott uns als „gut" gegeben. Wo wir Kunstwerke gedankenlos zerstören, auf deren Vollendung viele Generationen ihr Leben verwandt und kommenden Geschlechtern als Vermächtnis hinterlassen —; ein Vermächtnis ihres Herzbluts und ihrer Seelenqual; — da ist es not, bitter not, den Menschen ins Bewusstsein zu führen, dass Leben nichts ist, wenn es nicht heißt ihn zu erkennen, durch den wir weben und sind. Dass er nicht erkannt wird, wenn wir die Schönheit alles Geschaffenen verderben und seine Wirkungen auf die Menschen auslöschen. Dass er nicht zu finden ist im Gewühl der Massen, im Getöse der Neuerungen, vielmehr an Stätten der Einsamkeit, wo wir das Glühen des Geistes noch spüren, den er den Menschen vor

alters verliehen. Er hat sie nicht gelehrt, um Ehre zu bauen; er gab ihnen nicht das Erbteil furchtloser, glaubensstarker Energien, die über den Tod hinauswirkten, von einer Generation zur andern, damit wir das Werk, in das sich ihr Geist ergossen, der Axt und dem Hammer überlieferten. Er hat nicht die Erde durch Ströme gespalten, damit ihre wilden weißen Wogen Räder und Wurfschaufel treiben möchten, noch sie aufgewühlt durch Feuer, um Quellen zu wärmen und Krankheit zu heilen. Er lässt den Ostwind nicht Wachteln bringen, um den Menschen als Fleisch auf die Felder zu fallen. Er hat die Felsen nicht nur für den Steinbruch gegründet, noch das Gras auf dem Felde gekleidet, nur um in den Ofen geworfen zu werden.

Wissenschaft und Kunst dienen dem Leben entweder zur Erhaltung oder bilden seinen Inhalt. Sofern sie lebenerhaltender oder praktischer Natur sind, gelten sie für nützlich. Sofern sie den Inhalt des Lebens ausmachen und theoretischer Natur sind, gelten sie für unnütz. Und doch besteht zwischen der praktischen und theoretischen Wissenschaft kein anderer Unterschied, wie der zwischen Bergmann und Geologe, Apotheker und Chemiker. Der Unterschied von praktischer und theoretischer Kunst ist derselbe, wie der von Maurer und Architekt, Former und Künstler. Diese Stufenfolge vollzieht sich mit allgemeiner Zustimmung auf allen Gebieten, von unten nach oben, so dass der sogenannte nutzlose Teil jedes Berufes,

kraft eines autoritativ menschlichen Instinkts, für den vornehmeren gilt. Es wird zwar selbst von nicht gewöhnlichen Schriftstellern behauptet, dass der Chemiker für Jahre der Arbeit, in denen er zusammengesetzte Stoffe in ihre Atome aufgelöst habe — durch die Entdeckung einer billigen Art Zucker zu raffinieren belohnt werde, und der Ruhm des Gelehrten, dessen Leben der Erforschung der Gesetze des Lichts gewidmet gewesen, von dem Zeitpunkt an datiere, da er eine Verbesserung der Brillengläser erfunden habe. Nach allgemein menschlicher Zustimmung gilt aber jeder Zweig irgend eines Betriebes, der das körperliche Behagen vermehrt und materiellen Nutzen erhöht für unvornehm, und das allein für vornehm, was sich an die Seele wendet. Daraus folgt, dass die Geologie höheres leistet, wenn sie untergegangene Schöpfungen ans Licht führt und versteinerte Knochen belebt, als wenn sie Bleiadern und Eisenschichten erschließt. Dass die Astronomie höheres leistet, wenn sie uns die Wohnungen des Himmels eröffnet, als wenn sie die Schiffahrt bestimmt. Die Botanik, wenn sie die Struktur der Pflanzen erkennt, als wenn sie ihre Säfte destilliert. Die Anatomie, wenn sie den Knochenbau erforscht, als wenn sie Glieder einrenkt. Aber zu unserer Ermutigung sind die Dinge so geordnet, dass jeder Schritt, den wir in der oberen Region der Wissenschaft vorwärts tun, auch etwas zu ihrer praktischen Anwendung beiträgt; dass alle großen Naturphäno-

mene, die die Engel ganz und wir teilweise schauen, weitere Visionen eröffnen in das Sein und die Herrlichkeit dessen, in dem sie sich freuen und in welchem wir leben; da sie wohltuende Einflüsse mitteilen, und viel materieller Segnungen, die von aller niederen Kreatur freudig empfunden, und von ihr, mit einem, der Unvollkommenheit ihrer Natur entsprechenden Verlangen begehrt werden. Die starken Ströme, die zu ihrer eigenen Freude die Berge mit hohlem Donner und die Täler mit lichten Windungen erfüllen, haben doch noch Felder zu speisen und Lasten zu tragen. Die wütende Flamme, die die Alpen aufgipfelt und dem Vulkan seine Schrecken verleiht, mischt uns die Metalladern und wärmt uns die belebende Quelle. Und um uns anzuspornen, nicht um uns zu belohnen, denn Wissen trägt seinen Lohn in sich, — haben Kräuter ihre Heilkraft, Steine ihre Kostbarkeit und Sterne ihren Lauf.

Hieraus ergibt sich, dass alle Berufe, deren Resultate an sich wünschenswert und bewundernswert sind, die keine Nebenzwecke haben, welche die reine Hingabe an ihre Betrachtung stören könnten, eine höhere Rangstufe einnehmen, als alle bloß nützlichen Berufsarten, die das Zeichen einer weniger ewigen und weniger geweihten Tätigkeit tragen. Diese Stellung würden allerdings die beiden hehren Künste, Malerei und Skulptur, in der Menschen Meinung einnehmen, wenn nicht verhängnisvolle Irrtümer über die beiden

geistigen Fähigkeiten, die ihr Organ bilden — die ästhetische Fähigkeit und die Fantasie, allgemein verbreitet wären.

DIE THEORETISCHE FÄHIGKEIT IN BEZIEHUNG ZU SINNESGENÜSSEN

Die ästhetische oder theoretische Fähigkeit hat es mit der geistigen Wahrnehmung und Würdigung der Schönheitsvorstellungen zu tun. Irrtümlich wird sie degradiert zu einer rein sinnlichen Funktion, oder, noch schlimmer, zu einer bloßen Gewohnheitssache. Damit sinken die Künste, die sich an das ästhetische Empfinden wenden, zu bloßem Amüsement herab, zu Reizen krankhafter Sensationen, die die Seele in Schlaf fächeln und wiegen.

Die Fantasie der Seele setzt die Vorstellungen, die sie von der äußeren Natur empfängt, in Beziehung zu deren Wirkungen und macht sie damit zum Inhalt der ästhetischen Anschauung für andere. Irrümlich wird behauptet, sie übe damit eine Falschtheit aus, denn sie stelle die Dinge dar, wie sie nicht seien, und suche also Gottes Werk zu verbessern.

. . . . Es ist meine Aufgabe, die Möglichkeiten dieser beiden Organe, auf die ich immer wieder zurückkomme, zu untersuchen, und ihre Sphäre zu bestimmen . .

Zunächst den Begriff „Ästhesis“. Buchstäblich bedeutet er eine rein sinnliche Wahrnehmung äußerer

Qualitäten und Wirkungen, die notwendig vom Körper ausgehen. Aber ich bestreite, dass die Eindrücke der Schönheit sinnlicher Natur seien. Sie sind weder sinnlicher noch intellektueller, sondern moralischer Natur; d. h. ihre Wirkung erstreckt sich auf die Totalität des Menschen.

. . . . Ich entwickle den ästhetischen Begriff von seiner untersten Stufe in aufsteigender Linie.

Das rein animalische Bewusstsein des Angenehmen nenne ich ästhetisch, und das erkennende Bewusstsein theoretisch . . . Zunächst untersuche ich den Wert verschiedener sinnlicher Genüsse.

Das den Tieren allgemeine und dem Menschen eigentümliche Dasein, kann an sich keinen vernunftgemäßen Prüfstein für die Hoheit oder Niedrigkeit seiner Genüsse bilden. Weil der Mensch das vornehmere Tier ist, dürfen wir nicht schließen, dass auch seine Genüsse vornehmer seien. Es gilt vielmehr die Vornehmheit der Genüsse zu erweisen und von ihnen auf die Vornehmheit des Tieres zu schließen. So wenig es die Hoheit instinktiver Zuneigung verringert, dass sie niederen Tieren in hohem Maße eignet, so wenig verlieren Gier und Lüsternheit an Gemeinheit, weil sie auch bei Menschen vorkommen. Es gibt einen Maßstab der Würde, der in den Genüssen und Leidenschaften selbst liegt.

Danach wollen wir die Kreaturen, die ihrer fähig sind oder sie erleiden, einteilen. Doch können auch die sinnlich niederen Gefühle erhoben werden, sofern

sie nicht um ihrer selbst willen gesucht werden, sondern Ausdruck höherer Empfindungen sind.

Aristoteles unterscheidet die Menschen in maßvoll und maßlos Genießende. Obwohl seine Angaben den Tatsachen entsprechen, lässt er es oft an genügender Begründung fehlen. Er entwickelt nicht, warum bestimmte Genüsse allgemein für gemein gelten, und verwirrt uns mit der gelegentlichen Behauptung, auch höhere Genüsse ließen maßlose Hingabe zu. Wie kommt es aber, dass man niemandem Unmäßigkeit vorwirft, der diese Genüsse übertreibt? Nur der gilt für unmäßig, dessen Triebe mächtiger sind, als seine Vernunft. Wenn es sich erweist, dass die Vernunft mit ihren Warnungen nicht geirrt hat, aber ihre Stimme übertäubt worden, und die vernünftige Kreatur um die Wälle ihrer eigenen Festung zu Tode geschleift wird, bloß durch Hingabe an ihre Leidenschaft, dann, und nur dann wird ein solcher Mensch unmäßig genannt. So bei ungeordneter Nachgiebigkeit an Genüsse des Fühlens und Schmeckens. Ununterbrochen genossen, zerstören sie nicht nur alle andern Genüsse, sondern auch deren Möglichkeit. Ein ihnen gegenüber willenloser, haltloser Mensch wird mit Recht unmäßig genannt.

Derartige Genüsse sind erniedrigend, erstens, weil ihre Befriedigung sie als vernunftwidrig erweist. Es ist unmöglich, dass sie auf die Dauer neben den höheren Genüssen und der wahren Vollkommenheit des Menschen bestehen können. Zweitens sind sie nie-

drig, weil sie zur Erhaltung des Lebens dienen und nur Mittel zum Zweck sind. Ist der erreicht, dann sollten sie aufhören, denn sie wären nur künstlich und unter schwerer Vergeltung zu verlängern.

[Durch seine weitere Auseinandersetzung über Kultur, Disziplin und Klärung sinnlicher Wahrnehmungen des Fühlens und Schmeckens, zieht sich überall der Gedanke, dass sie die Voraussetzung der höheren ästhetisch-theoretischen Erkenntnis bilden, und diese nicht durch Ertöten sinnlicher Triebe erreicht wird, sondern durch ihre Erhebung.]

Die Genüsse des Sehens und Hörens dagegen beruhen auf Talent. Sie dienen nicht nur den Existenzbedingungen. Das Auge vermag ohne den geringsten Genuss dabei zu fühlen, eine bevorstehende Gefahr oder einen Vorteil zu erspähen. Wir können Früchte, Korn und Blumen unterscheiden, ohne die Blumen deshalb zu genießen. Das Ohr mag Töne vernehmen, die ihm bestimmte Vorstellungen vermitteln oder herannahende Gefahr künden, ohne doch die Musik einer Stimme oder die Majestät des Donners empfinden zu können. . . . . Da diese Art Genüsse keinen bestimmten Zweck haben, ist ihrer Steigerung keine Grenze gesetzt. Sie sind sich Selbstzweck und brauchen nicht von uns zu weichen. Sie wirken nicht auflösend, vielmehr steigert jede Wiederholung ihre Auserlesenheit.

Alle Sinne sind individuell am höchsten und reinsten genussfähig, wenn sie in richtiger Wechsel-

wirkung zu allen übrigen stehen. Durch Überfeinerung eines einzelnen, — denn Quellen krankhaften Genusses und entsprechende Versuchungen zu unvernünftiger Befriedigung sind mit allen verbunden, — machen wir sie mehr zu Werkzeugen der Qual als des Genusses.

Wir bewerten Genüsse des Sehens und Hörens höher, weil sie erstens ewig und unerschöpflich sind; zweitens, weil sie augenscheinlich nicht Mittel oder Werkzeug des Lebens, sondern Lebensinhalte sind. Ein Lebensinhalt aber, der unendlich ist und um seiner selbst willen begehrt wird, trägt sicherlich etwas Göttliches an sich. Denn Gott macht nichts zum Lebensinhalt seiner Geschöpfe, was nicht auf ihn hinwiese oder an ihm selbst Teil hätte. Auch wenn wir die Genüsse des Schauens nur als höchste sinnliche Genüsse betrachten müssten; wenn sie selten wären, vereinzelt und unvollkommen, dennoch würde ihnen etwas übernatürliches anhaften, weil sie sich selbst genug sind. Erscheinen sie aber nicht mehr vereinzelt, zerstreut oder zufällig, so rufen sie nicht nur ein starkes Gefühl der Zuneigung hervor zu dem Objekt, auf das sie sich konzentrieren, sondern wir nehmen wahr, dass sie unseren Neigungen entsprechen, sich ihnen anpassen, zweckdienlich sind, und bemerken eine unmittelbare Wirkung der Intelligenz, die uns also gebildet hat und also ernährt.

Aus der ästhetisch-theoretischen Wahrnehmung entspringen Freude, Bewunderung und Dankbarkeit. Sie ist eine Gabe, die zur Erhaltung unseres Lebens nicht notwendig ist, es aber schmückt und adelt, und zwar das Begehren ebensowohl wie das Begehrte.

Ein Gesetz gilt allgemein für diese Art Genüsse. Eifrig und um ihrer selbst willen begehrt, sind sie faul. Aber mit Dank und Ehrfurcht empfangen, können wir Gottes Hauch spüren in der Süße wilder Früchte, dem Atem reiner Düfte und dem Wind, der sie uns zuträgt. Die Wahrheit und Intensität dieser Empfindungen ist so sehr von der Reinheit und Aufrichtigkeit des Herzens abhängig, in dem sie lebendig werden, dass selbst die verstandesmäßige Erkenntnis der so empfundenen Schönheit abhängig ist von der Feinheit ihrer inneren Wahrnehmung. So sind die Worte des Apostels auch hier zutreffend, dass „die entfremdet sind dem Leben, das aus Gott ist, es durch die Unwissenheit sind, so in ihnen ist, durch die Blindheit ihres Herzens“ . . . Erleben wir es doch beständig, dass die Menschen eine natürliche Wahrnehmungskraft des Schönen besitzen; da sie es aber nicht mit reinem Herzen aufnehmen, oder überhaupt nicht mit dem Herzen, verstehen sie es nicht und erlangen nichts Gutes dadurch. Sie machen es nur zum Diener ihrer Lüste und zu Begleitern und Zeitigern sinnlich niedriger Genüsse, bis all ihr Empfinden dieselbe irdische Prägung empfängt und

der Schönheitssinn zum Diener der Lust herabsinkt. Auch ist das, was die Welt gewöhnlich unter Geschmacksbildung versteht, nichts anderes oder besseres. Wenigstens in Zeiten korrumpierter, überfeinerter Kultur, in der die Menschen Paläste bauen, Lusthaine pflanzen und Luxus aufhäufen; sich und ihre Anschläge in die Ecken der Welt hängen, wie feine Spinnweben, mit aufgeblasenen, gierigen, spinnenhaften Lüsten darin. Dies, was in christlichen Zeiten zum Verderb und Missbrauch des Schönheitssinnes wird, war in jenen heidnischen Zeiten, von denen der Apostel spricht, nicht weniger als ihr Wesen, und das Beste, was sie besaßen. Ich kenne keine Ausdrücke der Liebe zur Natur bei heidnischen Schriftstellern, deren leitende Gedanken nicht auf ihre sinnliche Seite Bezug nähmen. Sie begehrten ihre Wohltaten und fürchteten ihre Gewalt. Ihre Lehren haben sie niemals begriffen. Die linden Wirkungen sanfter Winde, gewundener Ströme und schattiger Abhänge, der Veilchenbeete und Platanenschatten, genossen sie vielleicht in vornehmerer Weise als wir. Aber die kahlen Berge und gespenstischen Schluchten flößten ihnen nur Schrecken ein. Die Hybla Heide liebten sie weniger ihres süßen Honigs, als ihrer Purpurfarbe wegen. Aber die christliche „Betrachtung“ sucht nicht das, was der Epikuräer suchte, obwohl sie es ihrer eigenen Reinheit verschmilzt. Denn sie findet überall Nahrung und überall etwas zu lieben. In dem Herben und Furchtbaren wie in

dem Gelinden; ja selbst in Allem, was gemein und gewöhnlich erscheint, weil sie das Gute herausgreift. Oft entzückt es sie mehr, ihren Tisch gedeckt zu finden an seltsamen Orten; angesichts ihrer Feinde ihren Honig aus dem Felsen zu holen — als wenn sich alles zu einem weniger wunderbaren Genuss vereinte. Sie hasst nur das am Menschenwerk, was selbstsüchtig und aufdringlich ist; verachtet alles, was nicht von Gott ist, wenn es nicht doch an Gott gemahnt! Denn sie findet ihn da noch bezeugt, wo alles sonst seiner zu vergessen scheint. Ja, sie vermag das in ein Zeugnis seiner Wirkungen zu verkehren, was sie zu verdunkeln schien. Klaren und ungetrübten Blicks schaut sie ihn immerdar nach der Verheißung: „Selig sind die reines Herzens sind, denn sie werden Gott schauen."

ÜBER GESCHMACKSBILDUNG

Um den Geschmack zu bilden, muss er sich zunächst reiferem Urteil unterwerfen, denn Reinheit des Geschmacks wird am sichersten an universellem Urteil geprüft; bloßer Liebhaberei nachzugehen hat seine Gefahren, denn gewisse Schlussfolgerungen über Schönheit sind der Vernunft erkennbar. . . . Es ist hoffnungslos mit einem Menschen über Schönheit zu disputieren, der unter diesem allgemeinen Begriff einmal einen mathematischen Beweis und ein andermal etwas von lediglich historischem Interesse versteht. Selbst wenn wir die Bezeichnung auf das

Bewusstsein äußerer Anziehungskraft beschränken könnten, bliebe noch Raum für viele Irrtümer.

. . . . Um das Wesen des Schönen zu erfassen, bedarf es nur, dass wir mit ernsthafter, liebevoller und selbstloser Aufmerksamkeit auf unsere Eindrücke achten; so lernen wir das, was bestimmten seichten, falschen Zeiten und Temperamenten angehört, von dem unterscheiden, was ewigen Wert hat. Und dieses Verweilen und liebevolle Betrachten — (das die Deutschen „Anschauung“ nennen) — ist vielleicht dasselbe, was die Griechen als „Theoria“ bezeichneten. In der Tat eine hohe Aufgabe der Menschenseele, wodurch sie sich besonders von der Seele niederer Kreaturen unterscheidet, denen nicht nachzuweisen ist, dass sie irgendwelche Fähigkeit zur Betrachtung überhaupt besitzen, sondern nur eine rastlose Lebendigkeit der Wahrnehmung.

Für echte Geschmacksbildung ist ein geduldiges Temperament von nöten, das bei allem, was ihm vorkommt, verweilt, nichts zertritt, selbst wenn es Trebern gleicht, denn es könnten ja Perlen sein. Ein Temperament wie gutes Land; weich, eindrucks- und aufnahmefähig. Es trägt nicht Dornen unfreundlicher Gedanken, die zarten Samen ersticken müssten; es ist hungrig und durstig, trinkt allen Tau, der herabfällt. Wie „ein feines gutes Herz“, das sich nicht zu schnell erschließt, ehe die Sonne aufgegangen, aber dann auch nichts schuldig bleibt. Es misstraut sich, und ist bereit, alle Dinge zu prüfen und zu

glauben. Wiederum traut es sich so fest, dass es nichts aufgibt, was es einmal erprobt, und nichts annimmt, ohne es zu prüfen. Seine Freude an dem, was es als wahr und gut erfunden hat, ist so groß, dass es nicht abseits verführt werden kann durch irgendwelche Tücke der Mode, durch Krankheit der Eitelkeit. Was es aus seinen Eindrücken folgert, lässt es sich nicht verzerren durch Parteihader oder Heuchelei. Seine Visionen und Entzückungen waren zu lebendig und eindrücklich, um fürder Tünche und Tümpel zu ertragen. Was es liebt, umklammert es so fest, dass alles Hohle in dieser Umarmung zerbricht.

FALSCHE ANSICHTEN ÜBER SCHÖNHEIT

Schönheit findet sich erstens an den äußeren Qualitäten der Körper, die, ob sie nun an Steinen, Blumen, Tieren oder Menschen zutage treten, symbolisch sind für göttliche Attribute. Ich bezeichne sie darum als symbolische Schönheit.

Zweitens tritt sie in Erscheinung an den Funktionen lebender Dinge; besonders an der heitern, normalen Lebensbetätigung des Menschen. Diese Art Schönheit nenne ich Schönheit des Lebens. Man muss sich hüten, den Begriff schön nicht auf andere Erscheinungen und Qualitäten anzuwenden. Namentlich ist das Schöne nicht das Wahre, nicht das Nützliche; es beruht nicht auf Gewohnheit noch Ideenverbindungen.

1. Das Schöne ist nicht das Wahre. Ein Stein sieht so wahrhaftig wie ein Stein aus, wie eine Rose aussieht wie eine Rose, und ist doch nicht so schön. Eine Wolke mag mehr einem Kastell gleichen als einer Wolke, und dadurch nur um so schöner erscheinen. Die Spiegelung der Wüste ist schöner als ihr Sand, das Bild des Himmels im Meere schöner als das Meer selbst . . . .

2. Das Schöne als nützlich anzusehen, heißt Bewunderung mit Hunger verwechseln, Liebe mit Lust und Leben mit Sensationen. Es heißt behaupten, die menschliche Natur habe keine Ideen und Gefühle außer denen, die sich auf ihre brutalen Begierden beziehen. Zu Gunsten dieser Ansicht ist nichts vorzubringen, so lange die Menschheit sich nicht dahin geeinigt haben wird, Samen und Wurzeln für die schönsten Erzeugnisse der Natur, und Spaten und Mühlsteine für die schönsten Kunstwerke zu halten.

3. Weil man sich an hässliche Dinge gewöhnen kann, hat man Gewohnheit als Ursache der Schönheitsempfindung angesehn. Ebensowohl könnte man daraus, dass der Gaumen Geschmack an Oliven gewinnen kann, folgern, Gewohnheit sei Ursache des köstlichen Wohlgeschmacks der Trauben. Die Gewohnheit hat aber eine andere, zweifache Aufgabe. Einmal die Stärke wiederholter Eindrücke abzuschwächen, dann aber, das vertraute Objekt der Zuneigung lieb zu machen. Das letztere ist ihre Aufgabe gegenüber

Menschen lebhaften Geistes und starker Empfindungsfähigkeit. Bei gewöhnlichen Naturen tritt das erstere in höherem Maße ein. Der Wunsch nach Aufregung und die mangelnde Fähigkeit, sich liebend und betrachtend einer Sache hinzugeben, ist charakteristisch für sie. Aber niemals ist Gewohnheit im stande, das Wesen der Schönheit zu schaffen oder zu zerstören.

4. Hängt Schönheit nicht von Ideenverbindungen ab. Denn diese sind erstens vernunftgemäß und nicht Ursache der Schönheit. Zweitens sind sie zufällig, aber ihr Einfluss ausgedehnter als man gewöhnlich annimmt. Nicht nur lebhafte Emotionen und mit aufregenden Interessen verknüpfte Umstände hinterlassen ihr Licht und ihren Schatten auf den bewusstlosen Dingen, unter denen sie empfunden wurden; sondern das Auge kann nicht in einem Moment der Erhebung oder der Herabstimmung auf einer äußern Form ruhen, ohne ihr Geist und Leben mitzuteilen. Ein Leben, das ihren Anblick später in gewissem Grade geliebt oder gefürchtet macht —; ihr Zauber oder Schmerzgewalt verleiht, die wir uns selbst nicht erklären können, und die nur fühlbar wird durch ihren zarten Einfluss auf unsere Beurteilung komplizierter Schönheit. Hat unser Auge während des Gesprächs mit einem Freunde unbewusst auf einem seltsam geformten Zweige geruht —; wenn wir das Gespräch und jeden damit zusammenhängenden Umstand auch längst vergessen

haben, dennoch wird das Auge durch unser ganzes spätere Leben einen bestimmten Genuss am Anblick solcher Zweige behalten, den es vorher nicht kannte. Eine so innerliche Freude, ein so kaum nachweisbares Gefühl, dessen besondere Gewalt uns gar nicht bewusst wird, aber unzerstörlich ist. Sie wird durch Reflexwirkung Teil unseres Wesens, und wäre nur durch einen ähnlichen Assoziationsprozess wieder aufzuheben. Die Vernunft hat nichts damit zu tun. . . . Ich glaube, Lust und Leid besitzen weniger assoziative Fähigkeit als erfüllte oder unterlassene Pflicht. Die große Bedeutung der Assoziationen liegt nicht darin, dass sie die Schönheit materieller Dinge erhöhen, sondern dem Gewissen Kraft verleihen. Ohne diese äußeren und gewaltigen Zeugen würde unsere innere Stimme in jedem einzelnen Fall beinahe eben so leicht überhört, wie missachtet werden . . . darum kann das Gewissen äußere und bedeutungslose Dinge zu Hilfstruppen anwerben und allem an sich gleichgültigen seine Machtbefugnis übertragen, zu lohnen und zu strafen. Wir haben die Wahl, auf unserem Lebenswege alle Stimmen der Natur in Lobgesang zu wandeln, die leblose Kreatur in fröhliche Begleiter, die uns grüßen, wo wir weilen und vorübereilen; oder aber ihre Sympathie so zu verscherzen, dass die Steine wider uns schreien, und die Erde ihren Staub wider uns aufwirft.

. . . Es ist dem einzelnen aber unmöglich, die unbewussten Einwirkungen, die ihm individuell werden,

von den allgemeinen Wahlverwandtschaftsgesetzen der Menschheit zu unterscheiden. Und das ist gut. Es ermöglicht uns das verschiedenste mannigfaltig zu genießen, statt krankhaft nach einem absoluten Inbegriff des Schönen zu suchen.

In einem Ding aber, gegen das wir völlige Abneigung empfinden, sehen wir nicht alles. Die Klarheit unseres Schauens wird, sofern es sich um das Gebiet der Assoziationen handelt, an der Weite unserer Zuneigung erprobt.

VON SYMBOLISCHER SCHÖNHEIT

1. VON DER UNENDLICHKEIT ALS SYMBOL GÖTTLICHER UNBEGREIFLICHKEIT

Unter „symbolischer Schönheit" verstehe ich alles, was an materiellen Dingen zur Erweckung der Vorstellung immaterieller Dinge charakteristisch ist. Ich betrachte zunächst die Unendlichkeit, als Sinnbild göttlicher Unbegreiflichkeit.

Um meinem Thema näher zu kommen, ist vor allem möglichste Einfachheit des Empfindens von nöten. Der Leser möge sich von allen konventionellen und autoritativen Gedanken befreien und sich in seine eigene Kindheit zurückversetzen, wo, wie Wordsworth sagt, wir vom Himmel umschlossen sind. Wenn es uns möglich wäre, uns auf alle die zahllosen glücklichen Instinkte jener sorglosen Zeit zu besinnen und

sie mit reiferem Urteil zu betrachten, könnten wir wohl schneller zu richtigeren Resultaten gelangen, als die Philosophie oder die sophistische Kunstpraxis bis jetzt erreicht haben . . . . Denn es hat nie ein Kind der Verheißung gegeben (in betreff der theoretisch ästhetischen Begabung), das nicht mit dem ersten Strahl der Vernunft zum Schönheitsbewusstsein erwacht wäre. Ich glaube, es gibt wenige unter denen, die die Natur anders lieben als berufsmäßig und aus zweiter Hand, die nicht auf ihre frühesten und unwissendsten Tage als die der intensivsten, abergläubischsten, unersättlichsten und beseligendsten Wahrnehmung ihrer Herrlichkeit zurückblicken. Ich erinnere mich an die Erregung, die der Anblick des offenen Landes in mir hervorrief, oder die weiten Linien, die hinter dem Himmel scheinbar das Meer vermuten lassen. Ich habe mich überzeugt, dass dies Gefühl allen bekannt ist, die das lebhafteste Naturempfinden besitzen. Ich bin sicher, dass seine Modifikation, die unseren späteren Jahren eignet, allen Menschen gemein ist, nämlich die Liebe zu einer hellen Ferne über einem verhältnismäßig dunkeln Horizont . . .

Eine Beleuchtung sucht das Auge unablässig mit tieferem Schönheitsdurst, als alles übrige: das verglimmende Licht des Tages, der zu Ende geht. Wenn Flocken dunkelroter Wolken an dem grünlichen Himmel wie Wachtfeuer lodern, erwacht ein Gefühl in uns, nicht heftig aber tief, von religiösem Hoffen und

Sehnen erfüllt; weniger dem animalischen, gegenwärtigen Leben angehörend; ernsten, auf sich selbst beruhenden Gemütern unentwegter offenbar, aber auch den Gedankenlosesten wahrnehmbar. Ich überlasse es jedem, zu entscheiden, ob der Genuss einer ruhig leuchtenden Ferne nicht zu dem auserlesensten und denkwürdigsten gehört, der ihm bewusst geworden. Ob alles, was blendend an Farbe, vollendet in der Form, erheiternd im Ausdruck, nicht vergänglich und seicht wirkt im Vergleich zu den leisen, zarten Tönen des horizontalen Zwielichts, hinter violetten Bergen oder dem scharlachnen Streifen der Dämmerung über der dunkeln, unruhig aufgewühlten See.

Diese Empfindungen müssen eine bestimmte Ursache haben, und diese, was sie auch sei, muss eins der ursprünglichsten, ernsthaftesten Motive bilden für das, was dem menschlichen Empfinden schön erscheint.

Zeigen diese Motive vielleicht schönere Formen als das helle Tageslicht entwickelt? Wohl nicht; denn ihr Eindruck ist beinahe unabhängig von den Formen, die sie annehmen. Es hat wenig zu bedeuten, ob die leuchtenden Wolken einfach oder mannigfach geformt sind, die Berglinien majestätisch oder schlicht; die schöneren Formen irdischer Dinge werden von ihnen verhüllt, runde, starke Stämme des Waldes versinken zu schattenhaften Gerippen; purpurne Spalten der Bergwände verwirren sich in der Dunkelheit, der quellende Strudel und die wirbelnde Welle des

Stromes weichen weißem, geisterhaftem, wesenlosem Schimmer. Sind sie von vollkommenerer oder satterer Farbe? Nein; ihre Wirkung ist oft tiefer bei matten Farben, als wenn sie in Scharlach und Gold glühen. Und sicherlich, in dem Blau des Regenhimmels, den vielen Farben der Frühlingsblumen, in dem Sonnenlicht auf Sommerlaub und Feld sind mehr Ursachen bloß sinnlicher Farbenfreude, als in dem einfachen Streifen verglimmenden, ersterbenden Lichts. Nicht durch edlere Formen, nicht durch Bestimmtheit der Farbe, nicht durch Intensität des Lichts (denn die Sonne selbst ist Mittags auf die Empfindung wirkungslos) besitzt diese Ferne ihre seltsame Anziehungskraft. Aber eins hat sie, oder suggeriert sie — was kein anderer Anblick in gleichem Grade suggeriert — Unendlichkeit. Von allen sichtbaren Dingen das wenigst materielle, das wenigst endliche, das weit abgelegenste vom Gefängnis der Erde, das symbolischste für Gottes Natur, das suggestivste für die Herrlichkeit seiner Wohnungen. Denn der Nachthimmel, wenn auch grenzenlos, ist dunkel: ein gemauertes Gewölbe, ein Dach, das uns niederdrückt. Aber die leuchtende Ferne hat keine Grenzen. Wir fühlen ihre Unendlichkeit, wie wir uns freuen in der Reinheit ihres Glanzes.

Ich kenne keinen wahrhaft großen Maler irgend welcher Zeit, der nicht die intensivste Freude offenbarte an dem leuchtenden Raum seines Hintergrundes, oder

der jemals diese Freude opferte, wo sein Gegenstand sie gestattet.

Ein leuchtender Punkt in der Ferne, den ich als absolute Notwendigkeit betrachte, verleiht dem Gefühl eine Art Entkommen aus der Endlichkeit seiner Umgebung. Es gibt eine geisterhafte Ätzung von Rembrandt, eine ‚Darstellung Jesu' im Tempel. Die Gestalt des Priesters hält einen Krummstab, und leuchtet durch die Edelsteine auf seinem Talar aus dem Schatten hervor. Dahinter ein Fenster, dessen gedämpftes Licht zwischen zwei Säulen sichtbar wird und den Eindruck des ganzen unberechenbar steigert. Der Porträtmaler ist unglücklich ohne seinen konventionellen weißen Strich unter dem Ärmel, oder neben dem Sessel; der Interieurmaler fühlt sich wie ein Vogel im Käfig, wenn er kein Fenster öffnen kann, oder nicht die Tür wenigstens halb; der Landschafter wagt sich nicht im Walde zu verlieren, ohne einen Streifen Licht hinter seine fernsten Zweige zu setzen, noch in den Regen hinaus, ohne eine Verheißung auf Besserung in der Ferne zu eröffnen. Entkommen, Hoffnung, Unendlichkeit, durch welch konventionellen Ausdruck es auch gesucht werde, das Verlangen ist überall dasselbe. In Rembrandts Ätzung kam es nicht nur auf einen lichten Punkt an; ein Glänzen der Rüstung oder eine Falte des Tempelvorhanges wären ganz wertlos gewesen; noch auf Freiheit, denn obwohl wir Hecken abhauen und Hügel erniedrigen, und zur Rechten und zur Linken so viel Ebenen und

Weiten geben wie wir wollen, bleibt alles trostlos, so lange wir nicht eine Möglichkeit zu entkommen gewinnen. So eng, dornig und schwierig auch der Pfad vor uns sei, einerlei, wenn sich hinten nur die Wolken heben.

Obwohl diese enge Ausflucht das einzig absolut Notwendige ist, glaube ich doch, dass die Würde der Malerei wächst, je weiter dieser Ausdruck an Ausdehnung gewinnt. Die frühen und mächtigeren italienischen Maler lassen gewöhnlich die Ferne ihres reinen und einfachen Himmels so offen, dass sie in keiner Weise die Aufmerksamkeit von dem Interesse an den Gestalten abzieht. Sie ist so rein, dass sie, besonders gegen den Horizont, im höchsten Grade die Unendlichkeit des Himmelraums ausdrückt. Ich meine nicht, dass sie dies aus occulten oder metaphysischen Gründen getan hätten. Sie taten es mit der anspruchslosen Einfalt aller ernsten Menschen; sie stellten dar, was sie liebten und fühlten; sie suchten, was das Herz naturgemäß sucht, und gaben, was es am dankbarsten aufnimmt. Ich betrachte sie in allen Prinzipienfragen (nicht in Bezug auf Erkenntnis oder empirisches Wissen) als unwiderlegliche Autorität, besonders durch die kindliche Unschuld, die sich nie für bevollmächtigt hielt, sondern nur ihrem innersten Antrieb und keiner Vorschrift folgte, Verständnis und nicht Bewunderung suchte.

So begegnen wir derselben lieblichen, einfachen Behandlung des offenen Himmels, den zarten, anspruchs-

losen, horizontalen weißen Wolken, der üppigen, sich weit dahin ziehenden Landschaft bei Giotto, Taddeo Gaddi, Laurati, Angelico, Benozzo, Ghirlandajo, Francia, Perugino und dem jungen Rafael. Sie sind das erste Symptom des Konventionalismus bei Perugino, der, obwohl er mit seinem intensiven Gefühl für Licht und Farbe, und in Herrlichkeit leuchtender Fernen, all seine Vorgänger übertraf, zugleich anfing, seine Gestalten in etwas krankhafter Weise vom oberen Himmel abzuheben. Rafael verriet in seinem Abfall den Glauben, den er von seinem Vater und Meister überkommen hatte, und ersetzte den glänzenden Himmel der ‚Madonna del Cardellino' durch die Zimmerwand der ‚Madonna della Seggiola' und das braune Getäfel des ‚Baldachino'. Dennoch ist es eigentümlich, wie sehr die Würde auch seiner späteren Bilder auf lichten Punkten beruht, wie das grüne Licht des Sees und Himmels hinter den Felsen, im ‚heil. Johannes' der Tribuna; und wie die verkehrte Übermalung der ‚Madonna dell' Impannata' nur durch das Licht des linnenverhangenen Fensters, das ihr den Namen verleiht, erhaben wirkt.

Was die Florentiner in reiner Herzenseinfalt taten, geschah bei den Venezianern aus Liebe zur Farbe und Pracht des Himmels, selbst wo sie den Gegenstand, ihrer Leidenschaft für Ferne opferten. In Carpaccio, Giov. Bellini, Giorgione, Tizian, Veronese und Tintoretto leuchtet die Herrlichkeit des Himmels fast überall hervor. Sie ist nur im Porträt völlig aufgegeben

und selbst da nie mit Vorteil. Tizian und Veronese zeigen wenige Ausnahmen. Dieser überwältigt seine silbernen Fernen mit Vordergrundpracht; jener opfert sie zuweilen einer Üppigkeit der Farbe, wie in der ‚Geißelung' im Louvre, an der, mit der unerreichten Majestät des gegenüber befindlichen ‚Begräbnisses' verglichen, dies Prinzip geprüft werden kann.

Für den Wert solcher Behandlung spricht ein noch überzeugenderer Beweis. Wo sie nämlich von den Landschaftern des 17. Jahrhunderts nachgeahmt wird, versöhnt sie mit den Schwächen und Erbärmlichkeiten Claudes, der Manieriertheit Gaspards, den Karikaturen und Brutalitäten Salvators. Ihre Reinheit besiegt die Fäulnis, ihre Würde rächt alle Torheit und verleiht auch den Werken der Sinnlosen und Profanen unbegreifliche Macht über das menschliche Herz.

Dass alle anerkannten Schönheitsformen sich aus Kurven zusammensetzen, wird ohne weiteres zugegeben. Es gilt aber auch die wandellose Feinheit geschwungener Linien in allen Bildungen der Natur zu erweisen. Einige Kristalle, bestimmte Bergformationen, Lichtstrahlen auf stillen Wasserflächen und angeschwemmtem Land, und einige wenige organische Entwickelungen ausgenommen —, gibt es keine Linien oder Oberflächen in der Natur ohne geschwungene Linien. Doch sind in Wolkenbildungen und weiter ausgedehnten Ebenen oft gerade Linien suggeriert, die nicht wirklich existieren. Was die Kurve der

Linie, bedeutet Steigerung dem Schatten und der Farbe. Auf Steigerung beruht ihre Unendlichkeit. Sie verleiht ihr unendliche Grade. Ganz ohne Steigerung ist keine Oberfläche in der Natur. Sie fehlt nur in dem, was der Mensch gewöhnlich hervorbringt und was Krankheit oder Alter ihm aufgeprägt hat. Vergleiche die Steigerung der Regenbogenfarben mit den Streifen eines Schilderhauses, und das sich steigernde Vertiefen jugendlichen Errötens auf der Wange mit einem plötzlich auftretenden roten Flecken, und den scharf hervortretenden Adern des Alters. Steigerung ist so sehr von jedem Schatten in der Natur unzertrennlich, dass das Auge in der Malerei einen Schatten für unwahr hält, der sich nicht steigert. In der Natur sind fast alle Steigerungen so subtil, und in so kaum unterschiedlichen Farbentönen, dass menschliche Hand sie nur andeuten kann.

Hieraus ergibt sich als künstlerische Regel, dass die Extreme von hohem Licht und reiner Farbe nur in Punkten wiederzugeben sind. Je nach dem Gegenstand und der Lichtwirkung, muss der größte Teil des Bildes hell oder dunkel gehalten sein. Aber das nicht konventionelle Prinzip verlangt, dass über allem noch so hohen Licht ein Teil noch heller sei als das übrige, und von aller noch so reinen Farbe ein Teil reiner sei als die übrige. Auf der allmählichen Steigerung von Licht und Farbe bis zum Brennpunkt hängt beider Wert in hohem Maße ab. . . .

Auch im Mysterium der Natur liegt Unendlichkeit be-

schlossen, wie in ihrer ungeheuren Weite. Dieser Eindruck beruht aber auf unserer unvollkommenen Einsicht. Denn Erhabenheit hat nichts mit Schönheit gemein. Was wir törichterweise ungeheuer groß nennen, ist nicht wunderbarer noch eindrucksvoller, als was wir unverständig genug als klein bezeichnen. Gottes Unendlichkeit ist nicht geheimnisvoll, sondern unergründlich; nicht verborgen aber unbegreiflich. Klar, unendlich und dunkel, wie das tiefe, unerlotbare Meer.

2. VON DER EINHEIT ALS SYMBOL DES GÖTTLICH UMFASSENDEN

Alle Dinge, Gott allein ausgenommen, werden vollkommen durch Aufnahme anderer Dinge. Alles was getrennt und isoliert erscheint und nur auf sich beruht, wirkt unvollkommen.

. . . Es gibt weder Ding, Geist, noch Kreatur, die nicht irgend welcher Einheit mit anderen fähig wären. Auf dieser Übereinstimmung beruht ihre Vollkommenheit und der Genuss derer, die sie wahrnehmen.

. . . Auf Einheit beruht Kraft und Friede der irdischen Kreatur. Nicht der Friede bewegungsloser Steine und einsamer Berge, sondern der lebendige Friede gegenseitigen Vertrauens, die lebendige Macht gegenseitiger Hilfe. Hände, die einander nicht los lassen, obwohl die Lippen schweigen. Die höchste Form von Einheit der Materie ist ihre Organisation zu Tempeln des Geistes. Ihre niedere Form ist jene seltsame Wahlverwandtschaft der Elemente, auf denen ihre Gesetze

beruhen, ihr mannigfaltiger Austausch wie ihre gegenseitige Assimilation. Sie scheidet die Wasser oberhalb des Firmaments von den Wassern drunten, und ist in ihrer niedersten Form das Wirken, Wandern und Zusammenhalten, das den Winden ihre Macht verleiht, der Luft ihren Schall, den Wellen ihr Gewicht, den Sonnenstrahlen ihr Feuer, den Bergen ihre Grundfeste und jeder Kreatur das Werk, das ihren Ruhm mehrt und andern frommt.

Aber die Erscheinungsformen der Einheit wie die Einheit selbst, sind verschieden. Es gibt eine Einheit getrennter und unterschiedener Dinge, die demselben Einfluss untertan sind. Derart ist die Einheit der Wolken, die von gleichen Winden getrieben, oder von elektrischen Strömungen geregelt werden. Derart die Einheit der Meereswellen, das sich Beugen und Wogen der Waldmassen. In beseelten Kreaturen ist es die Einheit von Wille und Impuls. Und es gibt eine Einheit des Ursprungs, die wir ursprüngliche Einheit benennen; sie gleicht Dingen, die aus einer Quelle stammen und immer von ihrer Bruderschaft singen und sagen. In der Materie ist es die Einheit der Baumzweige, der Staubfäden, Blumensterne und Lichtstrahlen. In geistigen Kreaturen ist es die kindliche Beziehung zu Ihm, von dem sie das Leben haben. Es gibt eine Einheit der Aufeinanderfolge solcher Dinge, die Glieder einer Kette bilden, Stufen eines Aufstiegs und Stationen einer Reise. In der Materie, die Einheit mitteilbarer Kräfte; das

Auf- und Niederfluten des Segens und seiner Wirkungen unter allen Dingen; die Melodie der einander folgenden Töne, die Fortsetzung der Linien und die geordnete Folge von Bewegungen und Zeiten. . . .

Diese Art Einheit kann nicht zwischen ganz gleichartigen Dingen bestehen. Verschiedenheit untereinander ist erste Einheitsbedingung. Je höher ein Wesen organisiert ist, um so differenzierter sind seine Glieder. Die Notwendigkeit der Unterschiede wird gewöhnlich lebhafter als tief empfunden, weil sie an der Oberfläche liegt und von einem Prinzip unsrer Natur begünstigt wird, der Neigung zu Abwechslung und zu Kontrasten. Aber Abwechslung an sich und im höchsten Grade ist nicht schön .... Neuheit ist keine Ursache des Entzückens. Sowohl in Dingen des Verstandes wie der Sinne, ist die Liebe zu Abwechslung eine Schwäche und Unvollkommenheit unserer Natur. Denn die am meisten Wechsel und Wandel lieben, sind die hartherzigsten und schwachköpfigsten Menschen. Sie wundern sich am meisten über alles Neue und verdauen das Alte schwer. Ihren Besitz lassen sie rosten und glanzlos werden, denn sie nutzen ihn nicht aus. Sie bringen ihre Habe nicht in Gang und machen daraus nicht, was sie könnten. Sie halten keine Vorräte, noch sind sie Hausväter, die Altes und Neues aus ihren Schätzen hervorholen. Aber sie tragen neumodische Gewänder und lassen Motten und Diebe das andere

besorgen. Die hartherzigsten Menschen sind es, die am wenigsten die teuren und bindenden Mächte der Gewohnheit empfinden, und sich an keinem Ufer durch Bande der Liebe halten lassen, sondern mit den Wellen treiben, die Kot und Unflat auswerfen. Und sicherlich kann die Wahrnehmung von Schönheit und das Verlangen nach ihr nicht am stärksten in dem härtesten Herzen und weichsten Hirn sein. Wohl aber die Liebe nach Wechsel, und darum kann Liebe zum Wechsel nicht Ursache des Schönen sein, sofern sie nicht von Wahrnehmung einer höhern Einheit bedingt wird. Auch gibt es keinen besseren Beweis von Schönheit, als wenn sie die Liebe zum Wechsel überdauert oder vernichtet. Eine Probe, die die besten Kunstkritiker immer machen müssten. Denn gar vieles überrascht anfangs durch Umfang, Glanz und Schimmer, zieht an durch Einzigkeit, um im Lauf der Zeit von wirklicher und wahrer Schönheit gesichtet zu werden, deren bewahrende Macht mit der Zeit wächst. Sie ist Speise für die Seele, nach der sie immerdar hungert. Aber Wechsel erzeugt Einheit. . . . Wir gewahren sie in Wellen und Wolken, wenn sie in wilden, wundervollen Wandlungen heranrollen; ohne dies wiederholten sie sich nur als bedeutungslose Massen und gewährten uns keine majestätische Einheit getrennter Leidenschaft. Dasselbe vollzieht sich in dem Wallen und Wogen der Menschenmengen, die ein Gedanke erfüllt. Die Frühitaliener haben es mit Vorliebe dargestellt, in glück-

licher Unkenntnis theoretisch - sophistischer Kompositionsziemlichkeit.

Durch völlige Gleichheit der Gebärden und Handlung, und durch unendliche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks erreichen sie die stärkste Erhabenheit, nämlich Einheit der vielfältigsten Leidenschaft, die das Menschenherz je erfasst hat. So im St. Markuskloster in Florenz, die intensive, standhafte, statuenhafte Stille unaussprechlicher Anbetung der Geister im Gefängnis zu Christi Füßen, wo einer neben dem andern kniet, alle mit erhobenen Händen und zitternden Lippen. Und in St. Domenico in Fiesole, wo bei ‚Jesu Auferstehung' das Brausen des Wirbelwindes von Engeln und erlösten Seelen rings um ihn her zusammenklingt mit dem Blasen der wagerechten Posaunen, und dem verhallenden Rauschen der eingezogenen Engel-Flügel.

Dasselbe große Gefühl weht durch alle Werke dieser ernsten Männer, bei Angelico am intensivsten. Man vergleiche damit die verächtliche, falsche Empfindung der darauf folgenden Künstler, aus der Zeit, da die Menschen anfingen, ihre Systeme statt ihre Schmerzen am Fuß des Kreuzes niederzulegen.

[Auf Einheit der Aufeinanderfolge, an Melodien der Musik erläutert, folgt Einheit der Proportion. . . . . .]

Sichtbare Proportion oder die vernunftgemäße Beziehung der Quantitäten untereinander, ist eines der wichtigsten Mittel, Einheit unter Dingen herzustellen, die sonst vereinzelt bleiben müssten. Da Proportion

neben jeder anderen Art von Einheit bestehen kann, und sich behauptet, wenn alle anderen Mittel versagen, kann man wohl sagen, sie liege an der Wurzel fast aller unserer Eindrücke vom Schönen.

Dagegen ist konstruktive Proportion nicht notwendig erfreulich für das Auge, sondern für den Geist, der die Funktion, der sie dient, begreift. Die Lieblichkeit oder Richtigkeit der Verhältnisse einer Säule beruht nicht auf dem bloßen Verhältnis von Durchmesser und Höhe, sondern auf drei anderen Bestimmungen: der Stärke des Materials, dem Gewicht, das sie zu tragen hat, und dem Umfang des Gebäudes. Die Verhältnisse der hölzernen Säule wären so verkehrt in einer steinernen, wie die eines kleinen Gebäudes in einem großen; und zwar lediglich aus mechanischen Gründen, die mit der Vorstellung von Schönheit nichts zu tun haben.

[Darauf folgen Ausführungen über die scheinbare Proportion geschwungener Linien, wie sie sich äußert, und wie sie in natürlichen Formen hervortritt . . . . .]

Sichtbare Proportion, oder melodische Verbindung der Quantitäten untereinander, bildet eine Ursache ihrer Einheit und ist darum eine der Quellen jeder schönen Form. Konstruktive Proportion wirkt wohltuend auf den Geist, der sie erkennt oder vermutet, und wo sie scheinbar fehlt, wirkt der Mangel peinlich. Dieser Genuss und diese Pein haben aber nichts mit jenem Schmerz und Genuss gemein, die von den Vorstellungen der Schönheit selbst ausgehen.

3. VON DER RUHE ODER DEM SYMBOL GÖTTLICHEN BEHARRENS

Ruhe ist eines der menschlich ursprünglichsten, unabweisbarsten Bedürfnisse. Im Gegensatz zu Leidenschaft, Wechsel, Übersättigung und anstrengender Arbeit, ist Ruhe das besondere und ausschließliche Charakteristikum einer ewigen Macht und eines ewigen Geistes. Ruhe — ist das „Ich bin" des Schöpfers im Gegensatz zu dem „ich werde" aller Kreatur. Sie ist ebensowohl das Zeichen höchster Erkenntnis, die durch nichts überrascht wird, höchster Macht, die keine Mühsal kennt, wie höchsten Wollens, das ohne Wandel ist. Sie ist die Stille der Strahlen, die aus den ewigen Wohnungen sich auf die Wasser der Unbeständigkeit dienstbarer Kreatur ergießt. Ruhe äußert sich in der Materie, entweder als Erscheinungsform der Dauer und Stille — wie in den massigen Formen der Berge oder Felsen, begleitet von der beschwichtigenden Wirkung, die jeder allmächtige Anblick und jedes gewaltige Getöse hervorruft, das jeder fühlt und keiner definieren kann. Oder in der Ruhe von Dingen, in denen Leben und die Möglichkeit von Bewegung vorhanden ist: denn der Ausdruck der Ruhe wächst im Verhältnis zu der Erhabenheit der Handlung, die nicht stattfindet, wie zu der Intensität ihrer Verneinung. Wir sprechen nicht von der Ruhe des Kiesels, denn seine Beweglichkeit hat nichts Energisches, Lebenskräftiges, noch seine Ruhe

— etwas Stetiges. Sehen wir aber einmal einen großen Felsen einen Bergabhang herabrollen, wo er bewegungslos zwischen Farren gebettet liegen bleibt, dann haben wir den Eindruck vornehmer Ruhe. Seine Stabilität und Bewegungslosigkeit entsprechen der Furchtbarkeit und Wucht seines Sturzes.

Einheit verlangt — Wechsel, um zum Ausdruck zu kommen, und Ruhe einen Ausdruck der Energie in sich schließt. Und dies selbst in ihren niederen Offenbarungen, in Felsen, Steinen und Bäumen. Im Vergleich zu der Stimmung, mit der wir bewegungslose Zweige eines schönen, lebenden Baumes in der Sommerluft betrachten, mit der Wirkung, die ein solcher Zweig hervorbringt, der abgehauen als Türschwelle dient, wird der Leser sofort das Verhältnis von Lebendigkeit zu Ruhe begreifen, und damit zur Schönheit . . .

Es gibt kein intensiveres, erhebenderes Verlangen als nach Ruhe äußerer Dinge.

Kein Kunstwerk ist groß ohne Ruhe. Alle Kunst ist groß nur, sofern sie Ruhe zur Erscheinung bringt . . . Wenn man die Zuckungen des Laokoon mit der Ruhe des Elgin Theseus vergleicht, so gewinnt man eine Vorstellung dessen, was ich meine . . . . Keine Gruppe hat einen so verderblichen Einfluss auf die Kunst ausgeübt, als der ‚Laokoon'. Ein übel gewählter, gemein aufgefasster und unnatürlich behandelter Gegenstand, der sich der Nachahmung empfahl durch feine Ausführung und technische Fertigkeit.

Man vergleiche die dürftigen Linien und verächtlichen Qualen Laokoons mit der Größe und Ruhe von Michelangelos Gemälde der ‚Feurigen Schlangen'. Es ist heilsam zu sehen, wie sein riesenhafter Geist nach Ruhe verlangt und sie in der sinkenden Hand der vorderen Gestalt findet, und in dem tödlichen Verfall des Mannes, dessen kalte Hände, obwohl vergiftet, sich noch zu der ehernen Schlange erheben. Und die Größe dieser Behandlung beruht nicht nur auf Wahl, sondern auf genauerem Wissen und getreuerer Wiedergabe der Wahrheit. Denn was für Kenntnis der menschlichen Formen auch im ‚Laokoon' enthalten sein mag, sicherlich ist nichts wahres darin über Schlangen. Das sich Festbeißen des Schlangenhaupts in die Seite der Hauptfigur ist so falsch der Natur gegenüber, wie armselig in der Linienkomposition. Eine große Schlange beißt nie, sie umklammert; sie packt deshalb immer das, was sie am besten halten kann, die Extremitäten oder den Hals. Sie ergreift ihr Opfer mit so unsichtbarer Geschwindigkeit, wie eine Peitsche sich um einen harten Gegenstand ringelt, den ihr Hieb gerade streift. Und dann hält sie fest und regt weder Kiefer noch Körper. Hat das Opfer noch Kraft zur Wehr, dann umschlingt sie es noch einmal, ohne ihre Beute mit den Kiefern loszulassen. Wenn Laokoon mit wirklichen Schlangen gerungen hätte, statt mit Einzelteilen von Bandwürmern, so würde er so fest umklammert worden sein, dass er weder Arm noch Bein hätte regen kön-

nen. Es ist lehrreich zu sehen, wie genau Michelangelo in der Wiedergabe solcher Dinge ist. Wie die Schlangen auch die Arme ihrer Opfer umklammern und zerdrücken, und das ganze Bündel Qualen sich in einander verknotet, bis wir das Knacken der Knochen unter dem scheußlichen Geringel der herangleitenden Folter zu hören glauben.

In der christlichen Kunst muss man die Empfindung in den schöneren Altargräbern des Mittelalters mit den Monumentalwerken nach Michelangelo vergleichen; besonders mit Werken von Roubillac oder Canova.

In der Kathedrale von Lucca ist ein Denkmal von Jacopo della Quercia für Ilaria di Caretto, der Gemahlin des Paolo Guimigi. Ich nenne es nicht, weil es schöner oder vollkommener wäre, als andre Werke derselben Zeit. Aber es ist ein Beispiel, das genau und exakt die Mitte hält zwischen der Herbheit und Roheit früher monumentaler Bildwerke und der krankhaften Nachahmung von Leben, Schlaf oder Tod, den die moderne Richtung verfolgt. Sie liegt auf einem einfachen Lager ausgestreckt, ihr zu Füßen ein Hund; sie ruht nicht auf der Seite, sondern das Haupt liegt einfach und gerade auf dem harten Kissen, auf dem kein Versuch sichtbar ist, die Täuschung hervorzurufen, als drücke das Haupt das Polster ein. Man erkennt es als Kissen, verwechselt es aber nicht damit. Das Haar liegt in einer breiten Flechte über der schönen Stirn, die gewölbten, süßen Augen sind

geschlossen, die Zartheit der liebenden Lippen ist fest und ruhig. Es liegt das darüber, was dem Atmen wehrt: etwas, das weder Tod noch Schlaf, aber das treue Abbild beider ist. Die Hände sind nicht erhoben zum Gebet, nicht gefaltet; die Arme liegen flach am Körper und die Hände kreuzen sich. Der Faltenwurf verbirgt die Füße und verhüllt die Formen der Glieder, aber nicht ihre Feinheit.

4. ÜBER SYMMETRIE ODER DAS SYMBOL GÖTTLICHER GERECHTIGKEIT

Die Symmetrie wird allgemein als notwendiger Bestandteil der Schönheit empfunden. Dinge, deren Natur völlige Symmetrie ausschließt, verlangen nach Gleichgewicht, um mit Freuden betrachtet zu werden. Man darf nur nicht Symmetrie mit Proportion verwechseln. Symmetrie ist die Gegenüberstellung gleicher Quantitäten, Proportion die Verbindung ungleicher Bestandteile mit einander. — Symmetrie ist für die Würde jeder Form notwendig, und wo sie fehlt sind andere Elemente der Schönheit verhältnismäßig wirkungslos, doch ist sie mehr ein Modus Qualitäten zu arrangieren, als selbst eine Qualität. Daher besitzt sie wenig Macht über die Seele, sofern andere Schönheitselemente fehlen. Eine Form kann süßlich und symmetrisch sein, wie viele Ornamente der Elisabethanischen Zeit, und doch nicht so süßlich, wie sie ohne Symmetrie wäre . . .

Laub, dessen Blätter sich konzentrisch gruppieren, wie bei den Kastanien und vielen Sträuchern, z. B. Rhododendron, ist edler in seiner Wirkung als anderes, so dass die holde Kastanie mit Vorliebe und häufig in Tintorettos und Tizians Landschaften erscheint . . . Das Trachten nach Gleichgewicht und das sich ihm Unterordnen ist für Seelen charakteristisch, die sich hoher moralischer Disziplin unterworfen haben und überall bemerkbar bei den großen religiösen Malern. Sie stellen gleiche Reihen von Heiligen auf jede Seite des Bildes; jeder knieenden Gestalt entspricht eine solche auf der andern Seite. Die dienenden Engel sind oben und unten gleicherweise gruppiert. Das Gleichgewicht bleibt gewahrt, selbst in Handlungen, die verschiedene Gruppierungen benötigen, wie bei Giotto immer und bei Ghirlandajo durch die chorartig aufgereihten Seitenfiguren. Bei Tintoretto tritt es in seinem vornehmsten Werk, der Kreuzigung, am bedeutendsten hervor, wo nicht nur die Gruppierung, sondern auch die Verteilung des Lichtes absolut symmetrisch ist. Ohne Symmetrie treten die Wirkungen der Leidenschaft und Heftigkeit stärker hervor, und viele Bilder verdanken ihre Erhabenheit dem Fehlen der Symmetrie, verlieren aber dementsprechend an der Qualität göttlicher Schönheit.

5. VON DER REINHEIT ODER DEM SYMBOL GÖTTLICHER ENERGIE

Es mag seltsam erscheinen, dass ich bei Aufzählung göttlicher Attribute das sichtbarste fortgelassen habe. Aber es wäre nicht logisch, eine aktuelle Substanz oder Motion mit bloßen Bedingungen und Modi des Seins zu klassifizieren.

Und obwohl die Liebe zum Licht ein instinktiverer Trieb des menschlichen Herzens ist als jeder andere, ist die bloße Freude daran kaum von dem Bewusstsein seiner Notwendigkeit für die Zwecke des Lebens zu trennen, so wenig, wie im abstrakten Sinne die Peinlichkeit der Dunkelheit von der damit verbundenen Gefahr.

Ferner handelt es sich nicht um alles Licht, sondern um Licht, das die universellen Qualitäten der Schönheit besitzt, und sich reichlich bis ins Undeutliche ergießt und nicht bloß auf einzelne Punkte. Ruhiges Licht, nicht fackelnd noch wankelmütig; rein, nicht getrübt oder gestört; solch Licht allein ist ein vollkommenes Symbol der göttlichen Natur. Folglich könnte man schließen, gewährt das Licht nicht immer nur einen ästhetischen Genuss, da es mit mancherlei andern Vorstellungen verknüpft sein kann.

Eine Qualität aber, deren Vorstellung wir soeben mit Licht in Verbindung gebracht haben, hätte uns bei der Betrachtung bloßen Stoffs entgehen können, nämlich — Reinheit. Und doch ist ihr ursprünglicher

Begriff ganz materieller Natur und wird der Farbe nur beigelegt, wenn ihr die Bedingung der Materie suggeriert werden kann, von der die Vorstellung der Reinheit ursprünglich ausgeht. Denn ich sehe nicht ein, wie im abstrakten Sinn eine Farbe reiner zu erachten sei als eine andere, da uns Reinheit oder Unreinheit in den zusammengesetztesten und neutralsten Farben, wie in den einfachsten bewusst ist. Reinheit ist eine schwer zu definierende Qualität, ich möchte sie als Symbol der Energie bezeichnen. Denn wenn wir sorgfältig die Art unsrer Vorstellung von Unreinheit zerlegen, entdecken wir, dass sie uns am deutlichsten in Korruption und Verfall jeder Art entgegentritt, wo Teile, die einmal durch ihre gegenseitige Wirkung auf einander ein lebendiges und energisches Ganze bildeten, auf völlige Passivität reduziert sind, worin sie stückweise von dem angeeignet werden, das sie gerade braucht, ohne Widerstandskraft oder eigene Energie zu besitzen. Darin liegt das besonders Peinliche, das mit Verbindungen von anorganischer und organischer Substanz verbunden ist, und letzterer Untätigkeit und Schwäche ausdrücken, so, dass Dinge, die nicht faul an sich sind, so empfunden werden, so bald sie mit Dingen in Verbindung treten, denen eine größere, innere Energie innewohnt. Staub und Erde erweckt als Masse kein peinliches Empfinden; dagegen wirken sie widerwärtig, wenn sie das Fell eines Tieres besudeln, als Zeichen, dass die Lebenskraft und Gesundheit der Haut er-

storben und verfallen ist. Aber es ist schwierig bei diesen Eindrücken zu verweilen, weil Unreinheit und Korruption auch andere Sinne beleidigt und durch den Schauder und Schrecken, den dies hervorruft, als Zeugnis der Sünde und ihrer besonderen Strafe erscheinen. Das Entzücken am Schauen der Reinheit ist aber von der Liebe zum Licht als Symbol der Wahrheit und Weisheit unzertrennlich. Darauf beruht es wohl, dass wir durchsichtige Körper bewundern und ein Stück Bergkristall für reiner erachten, als ein Stück Marmor, und den Marmor für reiner als ein Stück Kreide. Aber die schönsten Dinge in der Natur sind nur teilweise durchsichtig. Ich halte dafür, dass das allerhöchste Schönheitsbewusstsein übertragen wird durch eine leise, durchsichtige, sanfte, aber nicht glänzende Fläche von Weiß, und blassem aber warmen Rot, von dem reinsten und zartesten Grau gedämpft, wie in den schöneren Teilen des menschlichen Antlitzes, in schneebedeckten Gipfeln und weißem Vogelgefieder unter rosigem Licht. In diesem Sinne spricht Viola von Olivia in „Was Ihr wollt“ und Homer vom verwundeten Atriden. Ich rede hier nur von materiellen Qualitäten. Wer eine vollkommene Vorstellung erlangen möchte von der Schönheit einer beglänzten Fläche, möge wenige Minuten vor Sonnenuntergang einen Schwan betrachten, der im vollen Licht seine Flügel ausbreitet. Die menschliche Wange oder das Rosenblatt ist kaum so rein, und die Gebilde des Schnees, obwohl individuell

eben so schön, sind weniger auserlesen in ihrer Zusammenstellung. Aber ich halte Durchsichtigkeit und Glanz, schön an sich, für unvereinbar mit höchster Schönheit, denn sie heben die Form auf, auf deren völliger Wahrnehmung der göttlich symbolische Charakter mehr beruht als auf seiner Farbe. Darum ist die Schönheit von Schnee und Fleisch nur so weit durchsichtig, als mit völlig deutlichen Formen vereinbar ist; intensivere Eindrücke an Licht und Durchsichtigkeit gewinnen wir dagegen an Objekten, die wegen ihrer notwendig unbemerkbaren Gestalt nicht vollkommen und nicht ergreifend schön sind. Eine schöne Stirn überstrahlt ihr diamantnes Diadem. Das Sprühen des Wasserfalls lenkt unsere Augen in der Abendstille nicht ab von schneeigen Gipfeln.

Es könnte seltsam erscheinen, dass ich noch nicht von Reinheit in dem Sinne gesprochen habe, in dem sie am häufigsten angewandt wird, als Symbol der Sündlosigkeit. Die häufige Art der heiligen Schrift, Reinheit als Gleichnis anzuwenden, mag großen Einfluss auf unsere Vorliebe für sie haben. Wenn aber Schönheit wirklich in Symbolen göttlicher und nicht menschlicher Attribute besteht, sehe ich nicht, wie die Vorstellung von Sünde mit Ehrfurcht vor Gott vereinbar ist. Beruht sie doch auf einer Ideenverbindung, die wir von uns auf ihn übertragen, und die durchaus nicht zu seiner abstrakten Natur in Beziehung steht. Gottes Liebe, Barmherzigkeit und Gnade dagegen scheinen mir durch andere Qualitäten

der Schönheit symbolisiert zu werden, und ich sehe keine vernünftige Verbindung zwischen ihnen und der Vorstellung von Fleckenlosigkeit der Materie; noch zwischen dieser Vorstellung und einer der Tugenden, die die Gerechtigkeit des Menschen ausmachen, ausgenommen vielleicht die von Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit, die mehr von der Durchsichtigkeit als der bloßen Reinheit der Materie symbolisiert werden. Danach halte ich die Anwendung der Termini Reinheit, Fleckenlosigkeit und dergleichen in moralischen Dingen für ausschließlich metaphorisch. Wir illustrieren diese Tugenden eher, weil wir materielle Reinheit für wünschenswert halten, als dass wir materieller Reinheit begehrten, weil sie diese Tugenden versinnbildlichte. Die einzige Vorstellung, die meiner Meinung nach legitim mit Reinheit der Materie verbunden werden kann, ist die einer organischen, energischen Verbindung ihrer Teile untereinander. Gerade wie die Vorstellung der Fäulnis — mit Auflösung und Tod. So wird die Reinheit des Felsens, im Kontrast zu der Fäulnis von Staub und Morast, mit dem Epithet „lebendig" seltsamerweise in fast allen Sprachen belegt; seltsam, weil lebendig fast das letzte Attribut ist, das man dem Stein beilegen würde, wenn nicht wegen dieser Energie und der Verbindung von Einzelheiten, die daran sichtbar wird. Ebenso wie man von fließendem im Gegensatz zum stehenden Wasser oder zum Sumpfe spricht. Und ich glaube nicht, so rein ein Pulver oder Staub auch sei,

dass die Vorstellung von Schönheit je damit verbunden ist. Denn nicht auf die Reinheit an sich kommt es an, sondern auf die aktive Bedingung der Substanz, so dass, sobald sie sich kristallisiert oder in Blüte tritt, ein Gefühl aktiver oder wirklicher Reinheit eintritt, das in dem verkalkten *caput mortuum* nicht empfunden wurde. Wiederum glaube ich, dass das, was wir in der Farbe rein nennen, von der vollen Energie ihrer Strahlen abhängt. Denn wenn diese, von zusammengesetzten Tönen überwältigt und getötet, wert- und wirkungslos werden, ist Fäulnis das notwendige Ergebnis; so lange dagegen alle zusammenwirken, ob nun neben einander oder eine durch die andere als Pigment gesehen, und die ganze farbige Materie mitspielt in der erwünschten Harmonie, keine die andere erdrückt noch ertötet — dann ist das Resultat — Reinheit. Demnach ist uns Reinheit ein Ausdruck der beständigen Gegenwart und Energie der Gottheit, durch die alle Dinge sind und Leben und Bewegung haben. Fäulnis wirkt immer peinlich als Begleiterscheinung von Unordnung und Verfall und Zeichen, dass die göttliche Erhaltungskraft gewichen ist. Und die praktischen Analogien des Lebens verstärken dies instinktive Empfinden durch zahllose und unwiderstehliche Assoziationen. Da sehen wir die immer gleiche Verknüpfung äußerer Fäulnis mit seelischer Faulheit und Erniedrigung, körperlicher Lethargie und Krankheit. Die entgegengesetzten Anzeichen von Frische und Reinheit, die zu jeder ge-

sunden, tätigen, organischen Form gehören, sind eigentümlich bemerkbar in der Anstrengung junger Blätter, deren innere Energie zuerst Oberhand gewinnt über die Erde, ihre Korruption durchdringt und ihren Staub von der weißen Reinheit des eigenen Lebens schüttelt. Und schließlich vereint sich mit der Vorstellung der Reinheit die der Vergeistigung; denn das wesentliche Charakteristikum der Materie ist ihre Schwerfälligkeit. Wenn wir ihr aber Reinheit der Energie zulegen, vergeistigen wir in gewisser Weise selbst die Materie.

6. VOM MASSHALTEN ODER DEM SYMBOL DER GESETZMÄSSIGKEIT

Ich behandele zunächst die Bedeutung der Begriffe Keuschheit, Verfeinerung und Eleganz. Ich leite sie ab aus dem was zeitweilig Mode ist. Sie haben häufig nichts mit natürlicher Schönheit zu tun, und drücken lediglich den Geschmack dessen aus, der sie um ihrer Kostbarkeit oder Seltenheit willen wählt. Geschmack betätigt sich am meisten in der Schätzung künstlerisch vollendeter Dinge, und die großen Meister hielten die Vollendung eines Werkes für etwas Wesentliches. Nur ist Vollendung nicht ein Teil der Schönheit, sondern ihre volle und endgültige Wiedergabe. Aber dieser Gedanke ist nur mit Menschenwerk verknüpft, denn alles, was aus Gottes Hand hervorgegangen, ist vollendet in sich. Doch aber bemerken wir einen graduellen Unterschied in dem, was wir

keusch nennen, selbst in Gottes Schöpfung. Man vergleiche die Herbstaster oder Sonnenblume mit dem Maiglöckchen. Wenn wir diese Vorstellungen von komplizierten Dingen auf einfache Linien und Farben übertragen, so werden wir sie auf einen Unterstrom von beständig angenehmen Empfindungen zurückführen, die in materiellen Dingen die Erscheinung einer sich in Schranken haltenden Freiheit erweckt. In der Gottheit ist Zurückhaltung keine Schranke, sondern Gesetz, in materiellen Dingen aber wirkt jeder Schein von Pein oder dem Mangel an Können und Freiheit hässlich und verkehrt. Denn die wahre Zurückhaltung, im Geist des Menschen wie in seinen Werken, ist ein williges und nicht peinliches Innehalten vor Entfaltung der höchsten Kraftsteigerung. Dagegen ist der Anschein von Fesseln oder Beschränkung die Ursache des Hässlichen, und der Schein, dass das Zurückhalten auch nur den geringsten Schmerz oder die leiseste Anstrengung verursache, ein Zeichen von Sünde.

Ich habe dies Attribut der Schönheit zuletzt genannt, weil ich es als Gürtel und Sicherheitswache aller andern betrachte, und in dieser Hinsicht als das wesentlichste.

Es ist möglich, einen gewissen Grad von Schönheit ohne einen ihrer anderen Bestandteile zu erlangen, wie der Symmetrie oder Einheit. Aber der geringste Schein von Heftigkeit oder Extravaganz, von Mangel an Maß und Zurückhaltung, zerstört meiner

Meinung nach jede Schönheit in allem: in Farbe, Form, Bewegung, Sprache und Denken. Ja, es entsteht alsdann das, was wir in der Farbe grell nennen, in der Form unelegant, in der Bewegung ungraziös, in der Sprache gemein, im Denken undiszipliniert, in allem unkeusch. Eigenschaften, die überall höchst peinlich wirken, als Zeichen regellosen Wandels.

Hierin finden wir endlich die Ursache von dem, was wir so oft in bezug auf die Subtilität und die beinahe Unsichtbarkeit natürlicher Kurven und Farben bemerkt haben, und warum wir die Linien als weniger schön betrachten, die in weitem Bogen auseinanderfallen, und die als die schönsten, die sich am meisten den geraden Kurven nähern; wie in den geraden, reinen Linienführungen und dem Faltenwurf der frommen alten Maler. So ist unter den Farben nicht rot, sondern rosa die schönste; nicht das aktuelle grün, das wir teilweise im Sommerlaub sehen und immer in unserer Malerei, sondern jenes grau-grün, zu dem die Natur ihre fernen Tinten mäßigt, oder solch blasses und unbestimmtes grün, wie wir am Himmel bei Sonnenuntergang, in den Gletscherspalten, dem Chrysopras und dem Meeresschaum wahrnehmen. Dasselbe gilt von allen Farben. Nicht, als dürften sie nicht tief und voll sein, aber es muss eine feierliche Mäßigung selbst in ihrer Fülle walten, eine heilige Beziehung, die aus ihrer Natur kommt und über sie hinaus auf große Harmonien weist, durch die sie geleitet wer-

den, und denen zu gehorchen ihr Ruhm ist. Die Unwissenheit auf diesem Gebiet zeigt sich bei allen schlechten Koloristen in der Heftigkeit und dem positiven Charakter ihrer Farben, und durch die daraus folgende Stumpfheit und Dissonanz. Denn das Leuchten und der eigentliche Eindruck aller Farbe ist von ihrer Lauterkeit abhängig, wie der der Stimme von ihrer Weichheit, der Handlung von ihrer Ruhe und aller moralischen Wirkung von der Selbstzucht.

ALLGEMEINES ÜBER SYMBOLISCHE SCHÖNHEIT

Bisher habe ich die Charakteristiken bloßer Materie erklärt, die das ästhetische Bewusstsein zu genießen vermag, unter welcher Form sie sich auch darstellen — ob tot, organisch oder beseelt. Wir werden nun prüfen und an Beispielen erläutern, in welcher Art diese Charakteristiken sich in jedem Teil der Schöpfung darstellen, in Steinen, Bergen, Wellen, Wolken und allen organischen Körpern. Wir werden weitere Beispiele aus der Entwicklungsreihe der Tiere herausgreifen, von der Molluske an bis zum Menschen. Wir werden untersuchen, inwiefern eine tierische Gestalt edler ist als die andere, je nachdem sie eine größere Anzahl dieser Attribute besitzt. Ich will zeigen, wie viel bemerkens- und bewundernswertes selbst in dem ist, was gewöhnlich verachtet wird... Wenn alle Dinge in gleichem Grade und Maße schön

wären, würde uns schwerlich die Vorstellung der Schönheit aufgegangen sein; oder aber, sie wäre uns gleichgültig geblieben und wir hätten wenig darüber nachgedacht. Aber durch die segensreiche Anordnung der Gradunterschiede, in denen sie offenbar wird, rüttelt ihre höchste Erscheinung die Herzen auf, und ihre Energie erwacht in dem Bestreben sie festzuhalten und nachzuschaffen .... Die Tatsache, dass wir durch alles, was Symbol oder Gleichnis göttlicher Attribute, Genuss erlangen, ist das höchste was sich von der menschlichen Natur behaupten lässt. Es setzt nicht nur eine tiefe, trennende Kluft zwischen uns und die niedern Tiere, sondern scheint endgültige, tiefe und bewusste Gemeinschaft mit dem Wesen zu verheißen, dessen Offenbarungen „in einem dunkeln Spiegel“ wir hier schwächlich und gedankenlos hinnehmen. Wahrscheinlich wird jeder höheren Art Intelligenzen in allem, was um sie her ist, mehr von seinem Wesen fühlbar, und die erhöhten Geister und Engel haben so viel völligere und beseligendere Vorstellungen, wie unsere höher sind als die der Tiere und des Gewürms. Und da wir es für ein universelles Axiom halten müssen, dass kein natürliches Begehren völlig nichtig sein kann, und sahen, dass dies Begehren wirklich so untrüglich in uns vorhanden ist, dass es auch den Forschern aller Zeiten nicht entgangen, sondern seit altersher heilig erachtet wurde und selbst in heidnischen Ländern; sollen wir da nicht, in dem Genuss dieses Schauens,

so gering wir es auch oft anschlagen — Ursache zum Dank erblicken, Grund zur Hoffnung, Anker des Glaubens, mehr als in all den andern mannigfaltigen Früchten und Führungen, mit denen Gott die Jahre krönt und die Pfade der Menschen schmückend umhegt?

VON DER SCHÖNHEIT DES LEBENS

1. IHRE RELATIVITAT

[In diesem Kapitel kommt das ganz moderne Empfinden zum Ausdruck, dass jedes Ding erst durch Spezialisieren und Individualisieren zu seiner höchsten Entfaltung komme, in der es seine besondere Aufgabe erfüllen könne.]

Ich untersuche zunächst jene Art Schönheit, die an lebenden Dingen in der Erfüllung ihrer Obliegenheiten in die Erscheinung tritt. Ich habe schon das Beispiel einer sehr reinen und hohen symbolischen Schönheit angeführt, die man in den Linien und Abstufungen fleckenloser Schneemassen findet. Wenn wir Anfang Mai in den niederen Alpen an die Ecke eines Schneefeldes gelangen, werden wir darin ziemlich sicher zwei oder drei runde kleine Öffnungen bemerken, und daraus unerwartet eine zarte, schlanke, schwermütige Blume auftauchen sehen, die Soldanella alpina, deren kleine dunkelpurpur umsäumte Glocke sich nieder senkt und schaudert über die Eisspalte, durch die sie emporgeklommen ist, wie verwundert über

das eigene verlassene Grab, und fast vergehend vor Müdigkeit nach so schwer errungenem Sieg. Ein Eindruck von Lieblichkeit, ganz verschieden von dem, den das tote Eis und die wandernde Wolke hervorruft. Denn hier dringt ein Ruf an unsere Sympathie, es zeigt sich uns das Abbild eines moralischen Zwecks und Vollbringens. Und wenn die Kreatur auch unbewusst zu uns redet, wir können doch nicht hören ohne gerührt und zur Anbetung gestimmt zu werden.

In der ganzen organischen Schöpfung stellt jedes Wesen, dessen Zustand vollkommen ist, gewisse Erscheinungen oder Beweise der Glückseligkeit dar. Durch die Sympathie, die wir mit dem wirklichen oder vermeintlichen Glück aller organischen Wesen empfinden, und der Freude darüber, kommen wir dazu, die lieblichsten für die glücklichsten zu erachten; und auf Grund unsres moralischen Bewusstseins teilen wir die Kreaturen ein nach dem Beispiel, das sie uns geben, oder der Warnung, die sie uns erteilen, und erachten die höchsten für die schönsten.

Diese Auffassung der Dinge bildet die Voraussetzung der edlen „theoretischen" Fähigkeit . . . .

Es ist wohltuend, von der Freundlichkeit und Demut des heiligen Franziskus von Assisi zu lesen, der nie zu einem Vogel, Zikade, ja selbst zum Wolf und Raubtier anders als zu seinen Brüdern sprach. Daher gibt es für mich nichts Zerstörenderes für die ästhe-

tische Betrachtung, als diese verfluchten Sports, in denen der Mensch sich selbst zu Katze, Tiger, Schlange und Alligator zugleich macht, und alle Listen und Grausamkeiten zusammenfasst und ausübt, die die Bestien im Kampf ums Dasein sparsam und zeitweilig gegeneinander anwenden. . . . .

Ich gehe dann über zur Betrachtung von Pflanzen und ihrer Lebensempfindung von Freude und Schmerz. Sensitive Naturen erheben ihre Sympathie zu der Vorstellung, dass die Pflanzen Lebensempfindung besäßen, wie Shakespear es uns durch die süßen Stimmen Ophelias und Perditas künden lässt. Und jede noch so unentwickelte Seele ist nicht ohne Gefühl für die Freude, die in Dingen ohne Atem lebt, und niemand ohne instinktives Entzücken an den Erscheinungen solcher Freude.

2. IHRE ENTWICKLUNG

Die ästhetische Betrachtung eröffnet uns erstens die Möglichkeit das Glück aller lebenden Kreatur mitzugenießen.

Zum zweiten erkennen wir die Schönheit der niederen Kreatur, je mehr sie den Maßstab moralischer Vollkommenheit erreicht, an dem wir uns selbst messen.

Zum dritten müssen wir wieder von unserem Richterstuhl herabsteigen und in gewisser Weise zugeben, dass jedes Geschöpf Gottes gut ist, und eine bestimmte Pflicht und Obliegenheit zu erfüllen hat, die dem Wohlbefinden aller frommt.

So freuen wir uns und bewundern die Schönheit der Kiefern des Ichthyosaurus, die so wunderbar ineinander greifen, um ihre Beute zu fangen und festzuhalten; die Geschmeidigkeit des Löwen zum springen; die Geschwindigkeit der Heuschrecke zu verheeren; die Kehle der Lerche zum singen und jede Kreatur in dem, wozu Gott sie gemacht hat. Diese fromme Freude an der vollkommenen Ausrüstung der niederen Kreatur nenne ich unter den ästhetischen Wahrnehmungen zuletzt, weil man sie erst spät erreicht; denn sie schließt eine Kenntnis der Gewohnheiten und Beschaffenheit jeder Kreatur in sich, die die meisten nur mangelhaft besitzen.

Die vollkommene Idee der Form und Bedingung, in der alle Eigentümlichkeiten einer Spezies voll entwickelt sind, nennt man das Ideal der Spezies. Jedes Kunstwerk, das nicht ein materielles Objekt darstellt, sondern seine geistige Idee, ist im ursprünglichen Sinne des Wortes ideal; d. h. es stellt eine Idee dar, und nicht ein Ding. Jedes Kunstwerk, das ein materielles Objekt darstellt oder verwirklicht, ist im ursprünglichen Sinne des Wortes unideal.

Ideale Kunstwerke sind daher Ausdruck der Fantasie, und gut oder schlecht im Verhältnis zu der Gesundheit und Fähigkeit der Fantasie, die sie verwirklichen. Unideale Kunstwerke, deren Darstellung man realistisch nennt, sind Ausdruck wirklich vorhandener Dinge und gut oder schlecht im Verhältnis zu der Vollendung dieser Darstellung. Alle völlig schlechten

Kunstwerke mag man einteilen in solche, die angeblich der Fantasie entstammen ohne ihr Gepräge zu tragen, und die darum falsch sind, und in solche, die angeblich Tatsachen darstellen, diese Darstellung aber verfehlen und darum wirkungslos bleiben. Die meisten Beobachter, die die Kunst als Darstellerin von Tatsachen betrachten, fragen nur danach, ob die Darstellung ähnlich sei. Und doch ist der größere Teil aller Kunstwerke, namentlich die der Schönheit geweihten, aus der Fantasie geboren. Das Wort ideal hat aber noch eine andere Bedeutung. So lange wir es auf eine Kunst anwenden, die nicht Tatsachen, sondern Ideen darstellt, sind wir ebenso berechtigt, es auf eine Kunst anzuwenden, die eine Idee von Kaliban darstellt und nicht den wirklichen Kaliban, als auf eine Kunst, die eine Idee von Antinous darstellt und nicht den wirklichen Antinous. Denn es gehört ebensoviel Fantasie dazu, sich das Ungeheuer vorzustellen als den Menschen. Sind jedoch Kaliban und Antinous Geschöpfe derselben Spezies, und fehlen der einen Gestalt nur die voll entwickelten Charakteristiken ihrer Art, dann wird die ausgebildetere Gestalt idealer genannt als die andere, weil sie eine völlige Annäherung an die allgemeine „Idee“ oder Vorstellung der Spezies darstellt. Diese Anwendung des Wortes ideal ist nun weniger genau als die vorige, von der sie abgeleitet ist, da sie voraussetzt, alle Charakteristiken einer Spezies könnten in ihrer vollkommenen Entwicklung nur in

der Fantasie existieren. Denn, existierten sie tatsächlich und wirklich, so wäre es nicht richtig, sie ideal zu nennen; man bezeichnete sie alsdann besser als charakteristisch, oder allgemein, und beschränkte das Wort ideal auf die Wirkungen der Fantasie und auf das Resultat ihrer vollkommenen oder unvollkommenen Gestalten. Aber das Wort ideal ist so lange und allgemein in dieser Bedeutung angewandt, dass wir notwendig dabei bleiben müssen.

Ich beginne die landläufige Auffassung des Ideals zu erläutern an Beispielen von Austern und Napfmuscheln. Unter vielen werden sich immer einige so vollkommene Exemplare finden, dass es überflüssig wäre, ein vollkommenes Austernideal zu bilden, indem man die Züge verschiedener Austern mit einander zu einer verschmölze. Dasselbe gilt für Vögel und Fische derselben Gattung. Die Idealität dieser Geschöpfe besteht in der vollkommenen Entwicklung aller Kräfte und Fähigkeiten der Kreatur als solcher, und ist unvereinbar mit ihrer zufälligen oder unvollkommenen Entwicklung. . . . . .

Die Bedingungen der Idealität in der Pflanzenwelt sind aber andere. Unter vielen Primeln und Veilchen würde die Mehrzahl ihrem Ideal entsprechen. Aber in der Formation komplizierter Pflanzen, z. B. der Eichen, walten dauernd große Unterschiede.

Die sogenannten schönen Eichen, die sich in Parks und an geschützten Orten voll entwickeln können, sind andere als die armen und gemeinen Eichen, für

die niemand sorgt und die sich allein durcharbeiten müssen. Sind nun allein die schönen Exemplare ideale Eichen, oder sind die armen, gemeinen Eichen auch ideal zu erachten; d. h. erfüllen sie die Bedingungen, die der allgemeinen Vorstellung von der Eiche zukommen?

[Ruskin geht hier, aus dem Begriff des Idealen in den des Charakteristischen über, und stellt damit das neue Kunstideal auf, das seine Berechtigung aus der Natur der Dinge schöpft. Dabei erschließt er die Seele der seelenlos erachteten Kreatur.]

Die Tiere können umhergehen und sich ihre Nahrung suchen. Die Pflanzen sind festgebannt an ihren Ort. Darum erscheinen uns die Tiere für ihre Gesundheit und Vollkommenheit verantwortlich zu sein. Anders die Pflanzen. Sie stehen an Orten, die für sie verhältnismäßig ungeeignet sind. Sie sollen alle Lücken ausfüllen, sie sollen für den Bedarf an Grün, Kühle, Schmuck und Kohlensäure sorgen, und zwar ohne dass auf ihre Bequemlichkeit und Behagen Rücksicht genommen wäre .... So gibt es auch unter den Bäumen keine Musterexemplare, die als ihr Ideal hingestellt werden könnten. Wohl aber ist das eine ideale Eiche, die, sie mag noch so armselig, verkümmert oder sturmzerrissen sein, unter den gegebenen Umständen alles geworden ist, was sich von einer Eiche erwarten lässt. Das Ideal einer Parkeiche verlangt, dass der Baum zu seiner vollen Größe ausgewachsen sei, und sich zu abgerundeten, gleich-

mäßigen Zweigen in die Höhe und Breite entwickelt habe. Die wilde Eiche mag knorrig, zerzaust und vom Sturm zerwühlt und felsverstrickt sein. Hat sie in allem Unglück die Würde der Eiche gewahrt, dann ist sie eine ideale Eiche. Ich halte sie sogar für idealer als die wohlgepflegte Eiche, denn ihre Anstrengung und ihr Ringen haben ihre Eigenart, als da ist tragende Kraft, Geduld im Ausharren, Scharfsinn im Erlangen ihrer Bedürfnisse, voller entwickelt und ihr eigentliches Wesen bestimmter entfaltet, als unter glücklicheren Bedingungen möglich gewesen wäre.

Das ist der Grund, dass erhöhte oder scheinbar verbesserte Lebensbedingungen von Pflanze und Tier, die durch menschliche Einmischung erzielt werden, nicht ihr wahres und künstlerisches Ideal verwirklichen. Es handle sich denn um die Veredelung von Früchten, die dem Menschen zur Nahrung dienen. Wohl entwickeln sich Pflanzen, die auf unfruchtbarem Boden standen, ganz anders in fettem Land; ja, sie blühen zu wundervollen Exemplaren ihrer Gattung auf. Aber sie büßen ihr moralisches Ideal ein, das auf der richtigen Erfüllung bestimmter Obliegenheiten beruht. Sie sind von der Gottheit ausersehn einsame Orte zu schmücken, auf denen andere Pflanzen nicht gedeihen. Sie sind dazu mit Kraft und Mut ausgerüstet und den Fähigkeiten der Ausdauer. Ihre Charakteranlage, ihr Ruhm besteht nicht in schwelgerischem und faulem Prassen, auf Kosten anderer, ihretwegen

völlig zerstörter und ausgerotteter Pflanzen, sondern in der richtigen Erfüllung ihrer schweren Pflicht, im vorwärts Klimmen an Stätten verlorener Hoffnung, wo sie allein Zeugnis ablegen können für die Freundlichkeit und Gegenwart des Geistes, der Ströme aus den Felsen schlägt und die Täler mit Korn bedeckt. Und hier, auf diesem Wachtposten, und nur hier, wo nichts ihretwegen fortgenommen oder verletzt wird, wo nichts ihren Thron usurpiert, hier ist die Stätte, wo ihre Stärke, Schönheit, Preis und Güte vor Gott wert erachtet wird.

Das erste Mal, als ich die Soldanella alpina erblickte, stand sie zu prächtiger Größe entwickelt auf einer sonnigen Alpenwiese, zwischen Geum montanum und Ranunculus pyrenaeus. Ich bemerkte sie nur, weil sie mir neu war, noch fand ich ihre gespaltene Blüte besonders schön. Einige Tage später fand ich sie allein, unter vom Winde gejagten höheren Wolken und dem Heulen von Gletscherwinden. Sie brach durch die Spalte einer Lawine, die auf ihrem Rückzug den neuen Boden braun und steril zurückgelassen hatte, wie vom Feuer verdorrt. Die Pflanze war arm und schwach und scheinbar erschöpft von ihren Anstrengungen; aber jetzt verstand ich ihren idealen Charakter, erkannte ihre hohe Aufgabe und den Rang ihrer Herrlichkeit unter den Konstellationen der Erde. Die Ranunculus glacialis könnte vielleicht durch Kultur von ihrer toten, leichenhaften Blässe erlöst werden zu einem reineren Weiß, und ihre zerlumpten

Blätter eine höhere, reichere Entwicklung finden. Aber das Ideal der Pflanze kommt nur vor in den obersten losen Steinen der Moräne, in voller Einsamkeit; benässt von dem kalten, unfreundlichen Herabtropfen des Gletscherwassers und zitternd, wenn der lose, steil abfallende Staub, an den sie sich klammert, mehr und mehr nachgibt und von ihren Wurzeln fortkrümelt. Wie aber ist dieser ideale Schönheitsbegriff vereinbar mit dem wohltuenden Eindruck von Glückseligkeit der Kreatur? Die Antwort lautet: Die wahre und echte Glückseligkeit jeder Kreatur liegt grade in der Ausübung ihrer charakteristischen Obliegenheit, und in den Anstrengungen, durch welche ihre Kraft und die ihr eignende Energie entwickelt wird. Die Ruhe, die wir jeder Schönheit notwendig erachteten, ist eine Ruhe, nicht der Erschöpfung, nicht des Überflusses noch der Unentschlossenheit, sondern die Ruhe herrlicher Energie und lebendigen Seins. Im Handeln — die Ruhe entschlossenen Vertrauens; eine Ruhe, die das Bewusstsein erfüllter Pflicht und errungenen Sieges verleiht. Diese Ruhe und dies Glück kann gedeihen, sowohl in Sturm und Anfechtung, wie an den Wassern des Trostes. Sie weicht nur dann, wenn die Kreatur sich selbst untreu oder von Umständen bedrängt wird, die ihrem Wesen unangemessen und widrig sind, ein Kampf, für welchen sie weder ausgerüstet noch bestimmt war. Die Ruhe der Gemse, die sich atemlos auf ihrem granitnen Lager ausstreckt, ist etwas Herrliches, aber nicht die

Ruhe des bestallten Ochsen über seiner Krippe. Die wahre Schönheit der Glückseligkeit liegt in dem Ertragen solcher Anfechtungen, in denen jede Kreatur bewähren kann, ob sie hoch oder niedrig ist, und in der äußersten Erfüllung jedes empfangenen Gebots und der äußersten Betätigung jeder von Gott empfangenen Gabe und Fähigkeit. . . . .

Der Maler muss sich möglichst genaue Kenntnis der Besonderheiten aller Dinge und Wesen verschaffen, bis hinunter zum Stein. Denn es gibt eine Idealität der Steine, je nach ihrer Gattung. Es gibt ein Ideal von Granit, von Schiefer, von Marmor, und in der äußersten und höchsten Ausführung solch individuellen Charakters, ihrer Ordnung und Anwendung besteht alle Idealität der Kunst. [Später bezeichnet er diese Forderung selbst als „übereilten Unsinn". Der Passus sei gegen die gerichtet, welche behauptet hätten, dass Bäume gemalt, keine bestimmte Gattung repräsentieren dürften.]

Es erübrigt nur noch zu bemerken, dass alle Kreatur, deren Existenz Geburt, Entwicklung und Auflösung umfasst, Idealität besitzt. Es gibt sowohl ein Ideal der Kindheit, der Jugend, wie des Alters, des Todes und des Verfalls.

3. VON DER LEBENDIGEN SCHÖNHEIT DES MENSCHEN

Man sollte erwarten, in Geschöpfen, „nach Gottes Bilde gemacht", eine größere Anmut und höhere Ent-

wicklung zu finden, als bei den Vögeln unter dem Himmel und den Fischen im Wasser. Aber in den Individuen des Menschengeschlechts sehen wir keine Schönheit, die sich in feststehenden, gleichartigen Typen äußerte. Dagegen walten böse Unterschiede, und wir gewahren im Menschen mannigfache, schreckliche Züge der Erniedrigung. Wir sehen ihn durch Krankheit entstellt, durch Herrschaft der Sünde befleckt, von Leidenschaft verzerrt, von Armut belastet, von Schmerz beschattet und von Reue gebrandmarkt. Intellekte ohne Kraft, Herzen ohne Hoffnung, von irdischer und teuflischer Gesinnung erfüllt. Gebein von Jugendsünden erschlafft, die Himmel enthüllen ihre Missetat, die Erde steht auf wider sie, ihre Wurzeln sind vertrocknet und ihre aufstrebenden Zweige abgehauen. Wohl uns, wenn wir, nachdem wir unser Angesicht im Spiegel beschaut, nicht zu vergessen wünschen, was für Menschen wir sind. . . .

Wir sehen erstens, wie die Vorstellung des körperlichen Ideals erreicht wird.

Das Ideal der hohen, edeln Seele, das sich den Zügen aufprägt, erschließt sich nicht der Fantasie, sondern der Seele, die es erblickt, weil sie selbst nach dieser Güte strebt. Ohne dieses Verlangen würde sie es nicht in andern schauen. Und doch ist keine Seele so gesunken, um nicht in gewissem Maße den Eindruck seelischer Schönheit auf menschlichen Zügen wahrzunehmen.

Wie die menschliche Idealgestalt am ehesten zu ver-

wirklichen ist, steht in jedem Aufsatz über Kunst geschrieben und ich brauche nicht dabei zu verweilen. Bei der edelsten Rasse, den Griechen, wurde das Sehen und Erkennen der Schönheit menschlicher Gestalt von Kind an gepflegt. Der Körper war durch kräftigende Übungen, aber nicht durch aufreibende Fertigkeiten ausgebildet; durch Laufen, Diskuswerfen, Reiten; er betätigte sich in Ausdauer, nicht in Überanstrengung; stählte sich im Wechsel von Winter und Sommer, Kälte und Hitze, in einem gemäßigten Klima. Das Leben trug den Charakter eines maßvollen Luxus, der die kräftigen Formen der Glieder milderte und verfeinerte. So weit der Anblick körperlicher Schönheit seelisches Verständnis für die edeln Züge der menschlichen Gestalt schärfen konnte, um aus den vornehmsten Erscheinungen die vollkommensten Einzelheiten zu abstrahieren und zu kombinieren — so weit begriff und erreichte der Grieche das künstlerische Ideal der Menschheit. Auf der Art, wie die Griechen es erlangt haben, verweilen die Schriftsteller, deren Meinungen ich hierüber gesammelt. Aber was mir das wichtigste ist, lassen sie fort, nämlich welchen Einfluss, im Guten und Bösen die Seele auf die leibliche Gestalt ausübt, was sie zum Wrack der Seele macht und wie ihre Wiederherstellung erlangt wird.

Die sichtbare Wirkung der Seele auf den Leib fällt unter drei Gesichtspunkte. Geisteskräfte treten im Schnitt und in Bildung der Züge hervor; sie ent-

heben sie den abstumpfenden, ertötenden Signaturen von Trägheit und Sinnlichkeit. Sie verleihen den Ausdruck von Energie und Intensität. Wie manches Antlitz schöner Frauen ist verdorben, wertlos, schal und leer durch Ausdruckslosigkeit. Geist kündet sich im Blick des Auges, in Wölbung und Entwicklung der Stirn. Einige Geisteskräfte schließen einander aber geradezu aus. Schlauheit ist z. B. unvereinbar mit sympathetischer Feinfühligkeit, und hohe analytische Begabung mit hoher Fantasie. Wo sie sich aber in einem Menschen zusammenfinden, können sie sich nicht seinen Zügen einprägen. In der äußeren Signatur müsste eins das andere aufheben. Es gibt Vorzüge der äußeren Bildung, die mit vorwiegenden Fähigkeiten des Gehirns und seiner geistigen Arbeit korrespondieren, z. B. scharfer, durchdringender Verstand, schnelle, überlegene Auffassung, die sich in Stirn und Auge künden. Diese äußeren Vorzüge der Formen können idealer Natur sein, namentlich wo sie die vornehmsten Geisteskräfte widerspiegeln.

Zweitens handelt es sich um die Wirkung moralischen Empfindens auf Züge und Gestalt. Auf den Verstand — immer zu dessen Gunsten. Denn Selbstsucht urteilt nie gerecht, sie ist blind in Wertung aller Dinge. Ebensowenig Zorn, der die Vernunft überwältigt und überschreit, noch Sinnlichkeit, die sie überwuchert und erstickt; noch Aufregung, denn sie hat nicht Zeit zu vergleichen; noch Feindschaft, denn

sie muss ungerecht sein; noch Furcht, denn sie übertreibt alle Dinge; noch List und Betrug, denn der Unwahrhaftigkeit, der wir uns erst bewusst schuldig gemacht, verfallen wir bald unbewusst. Gerecht urteilt allein Selbstbeherrschung, wandelloses Vertrauen, tiefblickende Liebe und ein Glaube, der, da er höher ist als alle Vernunft, am geeignetsten ist, von seinem hohen Sitz herab ihre Zügel zu lenken. Wer volle Entwicklung des intellektuellen Typus für möglich hält, ohne nach tieferen Quellen der Schönheit auszuschauen, verfällt damit gröblichem Irrtum. Obwohl moralisches Empfinden die Verstandeskräfte erhebt, nimmt es in dieser Verbindung leicht zu breiten Raum ein, und überschattet alles andere. Damit ist die gleichzeitige Wirkung beider gewissermaßen ausgeschlossen. Gelegentlich tritt auch die moralische Kraft in voll entwickelte Aktion, ohne den Verstand zu steigern, obwohl es nie ein ungesunder Zustand ist, den Wordsworth in die Worte fasst:

„In der hohen Stunde
Des Nahens des lebendigen Gottes
Hörte das Denken auf."

Blicken wir aber tiefer, dann sehen wir, dass nicht der Verstand selbst, sondern das angestrengte Ringen einer ungenügenden Verstandeskraft, mit hoher moralischer Emotion unvereinbar ist. Obwohl wir nicht zugleich tief empfinden und scharf urteilen, können wir doch nur da voll verstehn, wo wir tief

fühlen. Wenn sich der Verstand abmüht und wie ein Maulwurf einwühlt, statt die Kräfte des Menschen zu konzentrieren, zu beherrschen und von seinem Thron aus zum Licht emporzudringen, ist er unvereinbar mit dem vollen Pulsschlag des Herzens. Daher sind in dem Schnitt des menschlichen Antlitzes nur die von Pein verhärteten Linien, von Anstrengung starren Konturen und durchfurchten Züge, mit dem Ausdruck moralischen Empfindens unvereinbar. Eine zur Gewohnheit gewordene Selbstbeherrschung, die auch die Blicke zügelt, ernstes Denken, das sich der Stirn aufgeprägt hat, können sich dagegen wohl mit Emotionen verschmelzen, welche die Beglaubigung und Ruhe eines höhern Ursprungs an sich tragen.

Solcher Schönheit allein sind die Menschen untertan. Wer es nicht herausfühlt, dem können keine Worte erhellen, mit welch göttlichen Linien und Lichtern die Ausübung der Gottseligkeit und Barmherzigkeit, die härtesten und kältesten Züge veredeln und umwandeln kann, noch welcher Dunkelheit ihr Mangel die lieblichsten überantwortet. Es gibt keine Tugend, deren Ausübung, selbst momentan, nicht den Zügen neue Schönheit verliehe. Nicht auf sie allein, sondern auch auf den ganzen Leib erstrecken sich die Wirkungen der Intelligenz und der moralischen Fähigkeiten. Die geringsten, unbedeutendsten Bewegungen und Gebärden, so verschieden sie seien, sind Ausdruck der Seele, der sie entströmen. Aus Sanftmut

und feinem Gefühl ergibt sich eine Anmut des Tuns und damit der Form, die keine Disziplin lehren könnte.

Drittens gibt es einen Seelenzustand, der bestimmten Zügen körperlicher Schönheit widerstrebt. Wo nämlich der Geist das Fleisch verzehrt, die religiöse Glut sich ihren Weg zum Himmel brennt und ihr irdisches Gehäuse vernichtet. Wo das Sterbliche sich dem Unsterblichen so völlig unterwirft, dass eine idealere Herrlichkeit von vielleicht reinerer und höherer Ordnung in die Erscheinung tritt, als in einer vollkommen schönen leiblichen Gestalt. Es strömt etwas höheres von Paulus schwachem Körper aus, als von des jugendlich schönen, bräunlichen David Gestalt. Es gibt ferner ein Ideal der Autorität, des Gerichts, der Liebe, der Vernunft und des Glaubens; doch lassen sich diese Ideale nicht in einer Gestalt kombinieren. Nicht als müsste der gerechte Richter unfähig zur Liebe sein, noch der König unfähig zu Gehorsam. Aber die Emotionen, die in einem Menschen am meisten Oberhand gewinnen, drücken dem Körper ihren Stempel auf und machen das Individuum mehr und mehr für seine Wiederholung empfänglich. Noch weniger können die Unterschiede von Alter und Geschlecht, obwohl scheinbar nur endlicher Natur, von jeder Konzeption menschlichen Ideals verbannt werden. David, bräunlich und schön von Angesicht, ist nicht idealer als David, der im Alter, auf seinen Diener gestützt, geläutert in sein Königreich heim-

kehrt. Vom idealen Antlitz dürfen wir nicht die Spuren des Schmerzes verbannen, noch vergangner Leiden; nicht einmal von vergangner und überwundner Sünde; sondern nur die unmittelbare Wirkung jeder bösen, kalten und hohlen Empfindung. In dem Kampf zwischen Leib und Seele können wir andeuten, dass der Leib besiegt und verschlissen sei und die Spuren harten Kampfes und bitterer Pein trage, ohne damit die Reinheit des Ideals zu verringern. Da es nicht in der Möglichkeit der menschlichen Fantasie liegt, die zahllosen Besonderheiten von Erfahrung, Leiden und Empfindungen auszuklügeln, die ihre Züge jedem Antlitz unauslöschlich eingeprägt haben, kann kein wahres Ideal erreicht werden durch irgend welche Kombination, noch durch ein ineinander kneten und verschmelzen individuell verschiedener Schönheitszüge, ohne ein bestimmtes Vorbild. Aber aus jedem Antlitz, das auf seiner Stirn das göttliche Siegel trägt, ist es möglich, ein vollkommenes Ideal heraus zu arbeiten. Gewöhnlich wird die Porträtmalerei der idealen Darstellung entgegengesetzt. Und dennoch kann kein Antlitz ideal sein ohne Porträtähnlichkeit. Das Streben nach künstlerischem Idealismus kann nur dann erfolgreich sein, wenn die Kunst sich der geduldigen und demütigen Wiedergabe wirklicher Modelle befleißigt und alles auszulegen versteht, was das Leben auf die Züge geschrieben hat; wenn sie die heiligen Hieroglyphen ihrer Geschichte entwirrt, den Vorhang des leiblichen Tempels zerreißt und die

Beziehungen von gut und böse, die darin um die Herrschaft gerungen haben, richtig ermisst. Sonst ist die Kunst seicht und verächtlich. Verallgemeinerung oder Zusammenschweißen individueller Charakteristiken führt nur dazu, den Charakter zu verwässern, und wirkt durch Mangel an Wahrheit peinlich. In der Gewohnheit der großen alten Maler, Porträts in ihre höchsten Werke einzuführen, sehe ich nicht nur keinen Irrtum, sondern die Quelle und Wurzel ihrer Überlegenheit in allen Dingen. Denn sie waren zu groß und zu demütig, um nicht in jedem Antlitz um sie her das zu sehen, was über ihnen stand, und was ihre Fantasie allein weder erreichen noch verdrängen konnte. Daher haben sie die Gewohnheit beständig zu porträtieren, sowohl zu Studienzwecken als zu Zwecken der Analyse, wie Leonardo. Künstler wie Rafael, Tizian, Tintoretto, studieren und malen fleißig Porträts der Männer ihrer Zeit. Porträts, um der Vornehmheit persönlicher Charaktere willen, selbst in ihren höchsten Schöpfungen der Fantasie, wie Ghirlandajo immer, ebenso Masaccio, und alle Männer höchster, reinster, idealer Absichten, Giotto z. B. in seinen Charakteristiken der Mönchsköpfe. Diese Praxis hatte allerdings eine gefährliche Tendenz für Menschen niedriger Gesinnung, die Modelle als solche benutzten und sie hinstellten, wo sie nicht hingehörten; oder bei solchen, die ihre Modelle nicht mit liebevollem eindringendem Verständnis betrachteten, sondern nur ihr Äußeres oder ihr Böses

malten und das Gute fortließen. Selbst Tizian ist das in seiner Akademiestudie zu Venedig begegnet, die er St. Johannis benennt, und allen Künstlern nach Rafaels Zeit, die ich kenne, wie Guido Reni und den Carracci. Trotzdem bildet es die notwendige und bewährte Basis aller idealen Kunst, noch hat je ein großer Mann geträumt, sie bis ans Ende seiner Tage entbehren zu können. Es gibt kein sichtbareres Zeichen mangelnder Lebenskraft und Hoffnungsfreude der gegenwärtigen Malerschulen, als die unglückliche Niedlichkeit, mit der sie alles gleich maskieren, gegen die sie vielmehr, in ihrem Hunger nach dem Linsengericht, alles Erstgeburtsrecht und alle Kraft der Natur eintauschen. Eine Niedlichkeit, die im Atelier gesponnen und ausgewirkt wird, bis die Kunst schließlich nichts besseres darstellt, als Puppen, denen in Barbierfenstern und Modejournalen Haare und Kleider umgehängt werden; abstoßend für jeden, der offene Augen hat für das göttlich unsterbliche Siegel auch auf gewöhnlichen Zügen, denen er auf den Landstraßen und an den Zäunen täglich und stündlich begegnet; eine Herrlichkeit, welche die angestrengteste Konzeption und alles verwirklichende Können übertrifft. Nur Liebe vermag diese Zeichen zu lesen, nur Sympathie ihren Laut zu vernehmen. Keine reine Leidenschaft, die verstanden oder dargestellt werden könnte, als von Herzensreinheit; ein faules oder rohes Gefühl findet in allem nur sich selbst wieder, und wird alles Hohe schmähen und verlästern. Es erblickt im

Teufel austreiben — Beelzebub, und seinen Fliegengott in jedem Alabastergefäß mit köstlicher Narde. Eifern um Gott hält es für Wut auf Menschen; Glaube und Ehrfurcht geht ihm verloren, da es beides nicht begreift. Rohes Gefühl wandelt Barmherzigkeit in Lust, Mitleid in Hochmut. Jede Tugend bewirft es mit Kot. Aber der wahre, christliche Geist erkennt sein eigen Bild, wo es vorhanden ist. Er sucht was er liebt, und zieht es aus Höhlen und Gruben hervor; er glaubt an sein Dasein auch wo er es nicht sieht, und wendet die Augen vom Anblick der Eitelkeit ab. So legt er sich lindernd über alle Fehler und Ecken des menschlichen Herzens, wie der Schnee vom Himmel über die harten, schwarzen, zerrissenen Bergfelsen; er folgt getreulich seinen Spuren, schafft Licht für sie, und es muss ein unersteiglich steiler, schroffer Felsen sein, den er nicht mildernd bedecken kann.

Am meisten wird der ideale Charakter menschlicher Züge durch den Ausdruck von Hochmut, Sinnlichkeit, Furcht und Grausamkeit zerstört. Zumeist vom Hochmut als dem zerstörendsten, niedrigsten, ursprünglichsten Laster. Niedrig, weil es so töricht ist; denn bestenfalls besagt es, dass unsre Augen nur herab schauen und nie über unsere eigene Höhe hinaus geblickt haben. Keine Vornehmheit der Züge, die dadurch nicht zerstört würde. Der erste Schritt zur Veredlung des Antlitzes geschieht durch Abtun der Eitelkeit. Nichts steht dem mehr entgegen als die

heut übliche Porträtkunst, die in jedem Beiwerk der Eitelkeit schmeichelt, indem sie auf das hinweist, was die Person besitzt oder geleistet zu haben glaubt. Solcher Praxis ist Holbeins hohe Herbigkeit, Rafaels, Tizians, Giorgiones und Tintorettos ausdrucksvoll bescheidene Einfachheit völlig entgegengesetzt. Bei ihnen macht weder die Rüstung den Krieger, noch das Seidenkleid die Dame. In Venedig sehen wir die siegreichen Dogen nicht im Schlachtengetümmel, im Triumph der Heimkehr, oder vor Thron und Baldachin dargestellt, sondern knieend, ohne ihre Kronen und Gott Dank für seine Hilfe weihend; oder aber als Priester, die für die bedrängte Nation Fürsprache einlegen.

Das andere Moment, das die Gestalt zerstört, ist das Zutagetreten ihres sinnlichen Charakters. Obwohl es für die moderne Kunst nicht weniger verhängnisvoll geworden ist, ist seine Wirkung doch subtiler und daher schwieriger nachweisbar. Es ist nicht möglich, die verschwindenden Nuancen festzustellen, durch welche die rechte Auffassung der menschlichen Gestalt von der geschieden ist, die lüstern und faul wirkt. Das, was der Maler liebt und sucht, liegt seiner Darstellung zu Grunde. Ist er unreinen und schwächlichen Sinnes, wird alles, was er berührt, besudelt. So legt Bandinelli einen niedrigen Fleischeshauch über seinen marmornen Christus, wie so viele moderne Maler. Ist der Künstler aber kraftvollen und reinen Geistes, wie Michelangelo, dann mag er alle

Orte der Fäulnis durchschreiten, es bleibt nichts an ihm haften. Oder er tauft alle Dinge und wäscht sie rein mit Wasser, wie unser Stothard. Der Künstler muss aber selbst danach verlangen, daher findet es sich nur in den Werken geistig gerichteter Menschen. Es lehren oder erläutern zu wollen wäre vergeblich. Auch gehört dies zu der Darstellung der seelischen Abbilder der Dinge, und nicht zu den Dingen selbst, worüber mehr gelegentlich der Fantasie zu sagen ist. Hier nur wenige große praktische Prinzipien. Die reine Darstellung des Nackten beruht in erheblichem Maße auf Intensität und Wärme der Farbe. Ist sie opal, erdig kalt und ermangelt des glänzenden Fleischtons, so werden die Linien wahrer Schönheit, wenn sie streng und fest sind, ohne den Schimmer und die Steigerung der Natur, hart erscheinen, so dass der Maler, um die Vorstellung von Fleisch zu erzielen, genötigt ist, sie lüsterner Fülle und Rundung zu opfern. Aber damit ist jede Idealität von Form und Farbe zerstört und Alles oberflächlicher Lüsternheit überantwortet. Echte Farbenglut dagegen bringt sowohl edlere Formenstrenge hervor, als sie an sich wie Feuer wirkt, reinigend und läuternd. Die bloße Kraft vollendeter Farbe erlöst in gewisser Weise selbst eine niedrige Geistesrichtung. Tizian, der oft niedrige Gegenstände behandelt, oder hohe Dinge niedrig, wie die widerwärtige Magdalena im Palast Pitti und Barberigo in Venedig, versöhnt alles durch die Herrlichkeit seiner Farbe; so kann er gar nicht

gemein werden. Bei Giorgione aber, dessen Verstand von Fantasie durchglüht, ist das Bewusstsein der Nacktheit völlig aufgehoben. Er hat weder Wunsch noch Bedürfnis, etwas verbergen zu wollen, denn seine nackten Gestalten wandeln unter den Bäumen wie Feuersäulen und liegen auf dem Rasen wie Sonnengarben. Die religiösen Maler versöhnten mit der Nacktheit einerseits durch ihre herben Formen und strengen Linien, wie andererseits durch ihre Farbe, aber ihre bekleideten Gestalten verdienen im allgemeinen doch den Vorzug. Sie bilden aber mit Michelangelo und den meisten Venetianern eine Gruppe, deren Anblick und Ziele so rein sind, dass zwischen ihnen und allen andern Schulen eine Kluft gähnt.

[Der fromme Purist betrachtet den Menschen losgelöst von seinen Beziehungen zur Welt. Er tilgt alle Spuren irdischer Leidenschaft aus den Zügen, durchleuchtet sie mit heiliger Liebe und Hoffnung, und prägt ihnen die Heiterkeit himmlischen Friedens auf. Unter tiefen Falten schwerer Gewänder verbirgt er die Körperformen. Er malt lieber Gestalten, abgezehrt von Fasten und Kasteien, bleich von Tortur, als durch Lebensbetätigung kräftig entwickelte Menschen, denen das Blut gesunder Aufwallung in die Wangen steigt. Der große Naturalist aber erfasst den Menschen in seiner Totalität, in dem was sterblich und unsterblich an ihm ist. Er ist im stande, den vollen Umfang seiner Leidenschaften zu ergründen und zu

verstehen. Sie sind der Stoff, den er zu einheitlichem Kunstwerk rundet. Er stellt den Menschen dar, ohne Scheu in all seinem Tun und Denken, in seinem Hass, Zorn, Sinnlichkeit, Hochmut, Glück und Glauben. Aber so, dass er ihn erhebt. Er lüftet den Schleier, der den Leib verhüllt, und erblickt seine Formen wie ein Engel das Geheimnis niederer Kreatur. Nichts, das er zu schauen, nichts, das er zu bekennen scheute; allem, was lebt, es siege, falle oder leide, fühlt er sich verwandt in Hoheit oder Barmherzigkeit. Und doch steht er darüber, selbst in den Tiefen seiner Sympathie bleibt er von Mitleidenschaft unberührt. Sein Geist ist zu gedankenvoll um zu leiden, zu tapfer um zu erschrecken, zu rein um befleckt zu werden.] *(Stones of Venice.)*

Unter den Realisten sind einige würdiger als andere, je nach der Qualität ihrer Farbe und ihres Könnens. Rubens kann viel vergeben werden, Correggio weniger, weil er mehr innere Sinnlichkeit mit lockendem und lüsternem Raffinement herausarbeitet, und zwar überall gleich stark. So in der Madonna der Incoronazione über dem Hochaltar von San Giovanni in Parma, deren Kopf und obere Gestalt in Haltung und Ausdruck als Modell für eine Ballettfigur dienen könnte. Ebenso die lüsterne heilige Katharina des Giorno und die fahrende Diana, beide in Parma, um keins seiner Werke von ausgesprochen niedriger Tendenz zu nennen. Darunter Werke, gleich leer an Kunst und Anstand, wie die Susanna von Guido Reni in unserer

Galerie, bis hinab zu dem Erdenkloß der Modernen. Wir müssen nur darauf achten, wie sehr alles, was dem Gegenstand und der Tendenz nach gemein und niedrig ist, erlöst wird durch reinen, wahren Farbenton. Vorwurf und Gegenstand vieler großer Maler des Nackten, wie z. B. Tizian, ist nicht immer hoch gegriffen, aber wir, welche die feurige Leuchte im irdenen Gefäß des Leibes nicht wie er malen können, müssen mit anderen Waffen kämpfen. In einem Klima, wo der Leib häufiger und offener Sonne und Wetter ausgesetzt ist, wie bei den Griechen, wird das Nackte von größeren und reineren Gesichtspunkten aus betrachtet, ohne Vorstellungen niederer Art zu erwecken; das Fleisch erlangt aber auch durch das der Luft ausgesetzt sein eine Festigkeit und sonnige Elastizität, die sehr verschieden ist von der seidigen Glätte der gewöhnlich bekleideten Völker des Nordens, wo jedes Modell nicht nackt wirkt, sondern als wäre es zufällig unbekleidet.

Aus der Furcht und Unsicherheit, in der wir dem Nackten gegenüber treten, wird es Ausdruck des Niedrigen. Statt der kühnen Freiheit der alten Meister, die selten menschlicher Hoheit ermangelte, selbst wenn ihr heiliges Fühlen fehlte, haben wir eine gemeine, mit Gewändern drapierte, gazeverschleierte, gezierte Sinnlichkeit mit Locken und gekräuselten Haaren substituiert, aus der meiner Meinung nach nur moralische Entnervung und geistige Lähmung entstehen kann. [Der wahre, hochentwickelte, malerische

Instinkt empfindet den Menschenleib als höchstes Objekt. Ich will den Ursachen nicht nachgehen, warum die Schönheit des weiblichen Körpers in Venedig vollkommener war als die des männlichen. Aber es war so, und er bildet das Hauptobjekt von Giorgione und Tizian. Sie malten ihn ohne Scheu in all seinen wahren, natürlichen Qualitäten; niemals aber so, dass er überwältigenden Reiz ausgeübt hätte auf den Mann, höchstens auf Faune und Satyrn. Ihre Darstellung war so hoch, dass ein nicht übermaltes venetianisches Gemälde sicher nie einen gemeinen Gedanken erregt hat, außer in gemeinen Menschen; denn auf solche wirkt alles gemein. In den größten venetianischen Aktstudien des weiblichen Körpers sind alle Charakteristiken von majestätischer Schönheit erfüllt und seine Gestalt wirkt so rein wie eine griechische Statue.] *(Modern Painters V.)*

Über die beiden anderen Laster ist weniger zu sagen, da sie nur gelegentlich in die Konzeption des Charakters treten. . . . Es liegt eine besondere Niedrigkeit in dem Ausdruck von Angst, und sie ist immer mit Grausamkeit vereint, die von allen Leidenschaften die wenigst menschliche ist. Sinnliche Triebe gehören zum Menschen. Eitelkeit hat eine Verstandesursache; im Tiere wirkt sie angenehm, als Zeichen der Gewitztheit. Furcht ist zeitweilig notwendig und entschuldbar. Für Grausamkeit aber gibt es weder Entschuldigung noch Beschönigung; sie setzt sich aus Tiger und Teufel zusammen und wirft auf das mensch-

liche Antlitz die Blässe des Reiters der Vernichtung und die fahle Asche der Hölle. Von allen Gegenständen künstlerischer Darstellung sind daher keine so faul und abscheulich als die von Furcht und Grausamkeit. Es muss in ihnen, ich weiß nicht was für eine sympathische Anziehungskraft für niedrig feige Seelen liegen, die überall die gemeinsten sind. Da sie leicht von Menschen darzustellen sind, die fast nichts vermögen, werden sie oft von der Herde unfähiger und profaner Maler behandelt, wie in der monströsen Missgeburt des ersten Saales im Louvre, die Sintflut genannt. . . . Dasselbe Empfinden ist in den vielen Wiederholungen der Hölle vorhanden, die in Italien so oft vorkommen.

Besonders bei Orcagna im Campo Santo, wo die paar Figuren in der Höhe, die nicht übermalt sind, groß wirken durch Strenge der Zeichnung und ihren Ausdruck duldender Verzweiflung, während der Ausdruck der unteren, von Solazzino übermalten Gestalten auf Ströme vergossenen Blutes hinweist. Dasselbe gilt von der Hölle in Santa Maria Novella und in der Arena-Kapelle; nicht zu reden von den fürchterlichen Passionsbildern, mit denen der gewöhnliche Katholizismus von jeher gesucht hat die blutigen Sympathien seiner unwissenden Herde zu erwecken. Über diese Fäulnis reden wir nicht weiter, da ihre Vorstellung schon Entweihung ist. Im Katholizismus hat von jeher eine krankhafte Tendenz zur Betrachtung körperlicher Pein gelegen, weil man ihr Heilkraft zuschrieb. Wie jeder

moralische Irrtum hat dies üble Folgen für die Kunst gehabt, da selbst ihre größten Maler nicht von diesen Flecken frei blieben. Fra Angelico z. B. verweilt in seinen Passionsbildern immer bei der körperlichen Tortur und spart nicht das Blut. Giotto, größer in der Behandlung, malt kaum wirkliches Blut in der Kreuzigung über dem Tore des Klosters von San Marco, er lässt es in konventioneller Weise aus Jesu Füßen strömen und sich als dunkelrote Schnur seltsam um einen Totenkopf winden. Die Darstellungen dieser großen Meister blieben aber immer vornehm, im Gegensatz zu den Schreckbildern der späteren Maler. Diese vier Leidenschaften wirken in jedem Grade erniedrigend auf die menschliche Gestalt.

Alle Leidenschaft wird unedel, wenn sie auf unwürdige Objekte fällt; denn dadurch erscheint sie banal und ungerechtfertigt; oder wenn sie in ruchloser Heftigkeit entbrennt und die menschliche Würde aufhebt. Jeder Schmerz ist edel oder unedel, je nach dem Wert und der Würde des betrauerten Objekts, und der Größe der Seele, die ihn erleidet. Der Kummer verletzter Eitelkeit oder des Geizes ist einfach widerlich. Selbst der Schmerz über eine verlorene Liebe kann erniedrigend wirken, wenn er sich selbstsüchtig und ungezügelt erzeigt. Aller Schmerz, der die Züge verzerrt, ist unedel, weil gewöhnlich seicht und sicherlich bald vorübergehend, wie bei Kindern. Doch kann in dem Schreck und Schauder, der die Züge eines kräftigen Mannes unter plötzlichem, heftigem Schmerz

ergreift, etwas Erhabenes liegen. Das Leid von Guercinos Hagar in der Brera-Galerie in Mailand ist verächtlich, abstoßend und lächerlich. Das ist nicht der Schmerz der beleidigten Egypterin, die in die Wüste gejagt wird und das Geschick eines Volkes unter dem Herzen trägt; vielmehr ein Mädchen für alles, die vor die Tür gejagt wird, weil sie Tee und Zucker gestohlen hat. Gewöhnliche Maler vergessen, dass die Leidenschaft nichts absolutes ist und nicht an sich groß oder stark, sondern nur im Verhältnis zu der Stärke oder Schwäche der Seele, an der sie Teil hat; und dass sie durch übertriebene Darstellung ihrer äußeren Merkmale nicht die Leidenschaft erheben, sondern den Helden erniedrigen. Sie halten die Leidenschaft ihrer Natur nach zu sehr für gleichartig, und vergessen, dass Achilles Liebe etwas ganz anderes als Paris Liebe und Alcestis als Laodamias Liebe ist. Die Betrachtung der Leidenschaft an sich hat keinen Zweck. Sie hat Wert nur sofern sie in der Menschenseele die Brunnen der großen Tiefe aufbrechen lässt, oder ihre Macht und Majestät entfaltet. So gewahrt man die Zeitlosigkeit der Berge am nachhaltigsten unter dahin schwindenden Wolkenzügen. Alle Leidenschaft aber, die überwältigende Macht gewinnt, und in der die Kreatur nicht überwindend, sondern überwunden erscheint, ist für große Kunst ungeeignet, da sie den idealen Charakter der Züge zerstört.

ALLGEMEINE FOLGERUNGEN AUS DER ÄSTHETISCH-THEORETISCHEN FÄHIGKEIT

Von den uns offenbaren Schönheitsursachen der sichtbaren Welt haben wir nun eine umfassende Ansicht gewonnen. Unter unseren gegenwärtigen Existenzbedingungen können wir andere nicht wahrnehmen. Denn die göttlichen Offenbarungen, die der inspirierten Menschheit geworden, sind entweder in unaussprechlichen Worten geschehen, oder, ihrer nicht mitteilbaren Natur nach, ihr in Schatten und Bildern geworden. Was wir hienieden erkennen, bezieht sich nur auf äußere Dinge. Beurteilen können wir nur das, was in gewissem Maße allen offenbar und was wir durch reine Zuneigung und Hingabe an die Dinge um uns her gewinnen können. Aber dabei treffen wir überall auf Unvollkommenheiten. Vollkommene Schönheit ist auf Erden nicht zu finden. Aber durch Einwirkung der Fantasie auf unsere Schönheitsvorstellungen vermögen wir uns eine Schönheit höherer Art vorzustellen als alles in Wirklichkeit Geschaute. Es handelt sich dabei um die Dokumente äußerer Dinge; um symbolisieren der Materie zu göttlichen Attributen, um das Glück lebender Wesen und um die vollkommene Erfüllung ihrer Pflichten und Obliegenheiten. Überall um etwas Göttliches. Dinge der Betrachtung, welche im Sein der Ewigkeit Quellen des Genießens für den vollendeten Geist bilden. Ihrer

Natur nach göttlich, wenden sie sich an den unsterblichen Teil des Menschen.

Es erübrigen sich aber noch zwei Punkte.

Wenn die Schönheit sich an unsere moralische Seite wendet, wie kommt es, dass sie sich in den Werken gottloser Künstler findet, und wie ist es möglich, dass diese nach ihr verlangen oder sie begreifen? Und wie kommt es, dass Menschen in einem Zustand hoher moralischer Kultur dem Einfluss sinnlicher Schönheit gegenüber oft fühllos sind und sie kaum als Mittel geistiger Kultur anerkennen?

Die richtige Entscheidung dieser beiden Fragen ist allerdings der ganze Zweck und das Ziel meiner Arbeit, nämlich der Erweis, dass keine höchste Kunst von ruchlosen Menschen geschaffen werden kann. Ferner, dass die Vernachlässigung der Kunst als Auslegerin göttlicher Wahrheit für die christliche Welt von üblen Folgen gewesen ist. Schiller hat in seinen ästhetischen Briefen behauptet, das Schönheitsbewusstsein habe niemals die Ausübung einer einzigen Pflicht gefördert. Diese plumpe, unbegreifliche Falschheit wird aber kaum von irgend jemand acceptiert werden, da nur wenig Menschen in gewissen Augenblicken ihres Lebens nicht Kraft oder Tadel irgend welcher Art aus äußeren Sinneseindrücken erlangt haben. Es ist gar nicht möglich, nur eine kurze Strecke mit ruhiger, gelassener Seele über die Erde zu wandeln, ohne Kraft und Stärke aus dem Anblick eines Steines, einer Blume zu gewinnen, oder dem Laut

eines Tones. Obwohl nun Schillers Behauptung nicht positiv zugegeben wird, scheint sie doch praktisch in dem Tun und der Lehre frommer Männer zum Ausdruck zu kommen, die, wenn sie uns Gottes Liebe preisen, nur selten Bezug nehmen auf die Dinge, in denen sie sich am meisten und unmittelbarsten erzeigt. Sie bestehen darauf, dass Gott Brot, Unterhalt und Gesundheit gewähre, was er aller untergeordneten Kreatur verleiht; aber sie verlangen nicht, dass wir ihm für die Herrlichkeit seiner Werke danken, die er allein den Menschen befähigt hat wahrzunehmen. Sie ermahnen uns, im Kämmerlein anzubeten, aber sie senden uns nicht in der Abendkühle auf die Felder. Sie verweilen bei der Pflicht der Selbstverleugnung, aber stellen uns Bewunderung und Entzücken nicht als Pflicht dar. Gründe hierfür gibt es genug in den Kämpfen und der Arbeit eines ernsten Geistes, der in seinen Anstrengungen, die Menschen aus äußerstem Elend zu lösen, oft nicht Zeit hat auf anderes zu achten als auf das nackte Leben. Ich aber glaube, dass weniger Schwachheiten, Trübsale, Eitelkeiten, Irrungen und Sünden, die oft die Wirksamkeit der frömmsten Menschen lähmen, vorhanden wären, wenn sie in ihrem Kampf mit der gefallenen Natur mehr Hilfe suchten bei der unzerstörten Natur. Die eigentliche Ursache der Gefühlsstumpfheit gegenüber der Herrlichkeit des Grases und der Blume liegt weniger im Eifer der Arbeit, im Ernst des Mitleids oder himmlischen Verlangens als in der

allzu selbstsüchtigen Einkehr des Auges nach Innen, statt nach Außen. Im Mangel der Fähigkeit, Angst und Not des Augenblicks abzuschütteln und das Weitere Gott anheim zu stellen. In der Verachtung alles dessen, was nicht gerade unsern augenblicklichen Zwecken dient oder unserm Verstand offenbar ist, und doch nur das hochmütige Verlangen ist, lieber zu erkennen als zu empfinden. Wenn wir bei jedem Vorwurf, den wir dem Laster gegenüber erheben, einen Anspruch auf die Herzen der Menschen geltend machten; jede Forderung in eine Lockung göttlicher Güte kleideten; wenn wir jede Todeswarnung umgeben könnten mit Verheißungen der Unsterblichkeit; wenn schließlich, statt einer Ehrfurcht gebietenden Gottheit, die die Menschen immer unwillig, oft außer stande sind zu erkennen, wir ihnen eine stets nahe, allgegenwärtige, alles mit Segen erfüllende Gottheit wahrnehmbar machten und ihnen den Himmel auf die Erde brächten, ich glaube, es würden weniger Kinder mit tauben Ohren am Markte sitzen. Wodurch wir nun auch in diesem gegenwärtigen Leben unfähig sein mögen, den Genuss der göttlichen Werke mit der Erfüllung jeder praktischen Pflicht völlig zu einen, so wollen wir dies doch nicht der „Betrachtung“ als unserer unwürdig zur Last legen. Wir wissen freilich nicht, wie weit es mit Gottes Willen vereinbar ist, während um uns her Menschen verkommen, während Kummer, Schmerz, Zorn, Ruchlosigkeit, Tod und alle Gewalten in der Luft wild umhertoben, und

das Geschrei von Blut gen Himmel steigt, dass wir die Hand vom Pfluge nehmen. Aber so viel wissen wir, dass einstmals Gott dienen — Gott schauen heißen wird. Auf den stürmischen Meeren, wo wir jetzt auf und nieder treiben, schwebt sein Geist nur undeutlich über den Wassern. Wir müssen ohne Steuer Anker werfen und auf den Anbruch des Tages warten. — Aber, der Tag wird kommen, wo alle Kreatur Gott schauen wird.

VON DER FANTASIE

Imagination bodies forth the forms
of things unknown.

Shakespear

Bisher sind wir nur den Ursachen nachgegangen, auf denen unser Genuss der sichtbaren Schöpfung beruht, und die graduell auch in jeder getreuen Nachahmung der Natur lebendig sein müssen. Diese Quellen der Schönheit sind jedoch in keinem großen Werk einfach von der Natur auf die Kunst übertragen. Sie spiegeln immer den Geist wider, durch den sie hindurch gegangen sind, und zeigen nach Form und Farbe den Ausdruck seines Wesens. Diese künstlerische Umgestaltung bewirkt die Fantasie.

Es ist nicht unsre Aufgabe, eine volle Darstellung und Erklärung dieser Geisteskraft in all ihren Beziehungen zu geben. Wir wollen nur einen Anhalt gewinnen, um Fantasie von ihren falschen Personifikationen zu unterscheiden; und zwar in Beziehung

zur bildenden Kunst, denn in der Literatur kleidet diese Fähigkeit sich in tausenderlei Formen, je nach dem Gegenstand, und wandelt sich wie die Prinzessin aus Tausend und einer Nacht bald in ein Schwert, bald in ein Feuer, bald in einen Adler; hier fliegend, dort leuchtend. Ihre Gestalt ist fließend, aber ihre übernatürliche Gewalt stets dieselbe. Ich suche daher die ihrer Formen und Fälschungen auf, die man in der Malerei findet oder fürchtet, und weise auf ihre anderen Geistesschöpfungen nur vorübergehend hin.

Unglücklicherweise helfen uns die Werke der Metaphysiker in dieser sehr interessanten Untersuchung ganz und gar nicht. Wer beständig versucht, das Wesen der Geisteskräfte zu erloten und zu erläutern, wird ganz gewiss zuletzt alles aus dem Auge setzen, was nicht zu ergründen ist, obwohl es sich fühlen und definieren ließe. Da nun das Wesen der Fantasie geheimnisvoll und unerklärlich ist, und nur an dem, was durch sie geschaffen, und an dem, was nicht durch sie geschaffen ist, erkannt wird, verfehlen die Metaphysiker, so weit sie mir bekannt sind, ihr Wesen völlig, und geben nur eine Definition dessen, was geistreich ist, unter falscher Bezeichnung.

Was ich unter geistreich (*fancy*) verstehe, wird gleich klar werden. Nicht als wollte ich um Worte streiten. Ich suche nur zwei Geisteskräfte von einander zu unterscheiden, einerlei wie man sie benenne. Die eine ist die Ursache alles dessen, was in den

poetischen Künsten groß ist, die andere bildet nur deren Zierat und Schmuck. Sie werden aber oft mit einander verwechselt und haben wirklich so viel gemein, dass es eine strenge Definition schwierig macht. Geistreich heißt die Fähigkeit, sinnliche Anschauungen in schnellem Wechsel am Geistesauge vorübergleiten zu lassen. Das Wesen der Fantasie (*imagination*) ist aber die Kraft prophetischer Einsicht, und dies unerklärliche Etwas entgeht dem Metaphysiker. Fantasie offenbart sich nicht in den Gleichnissen, die sie wählt, vielmehr in den Modi ihrer Anschauung. Die Fantasie hat drei ganz von einander getrennte Obliegenheiten.

1. Sie kombiniert und dadurch schafft sie neue Formen, ohne dass das geheime Prinzip ihrer Kombination zu analysieren ist.
2. Sie erblickt und behandelt sowohl einfache Bilder wie ihre eigenen Kombinationen in besonderer Weise.
3. Sie durchdringt und offenbart Wahrheiten, die keiner anderen Geisteskraft zugänglich sind.

Ich erläutere nun zuerst die kombinierende oder associative, zweitens, die analysierende oder durchdringende, drittens, die anschauende oder betrachtende Fantasie.

I

VON DER ASSOCIATIVEN FANTASIE

Einige Tatsachen erfasst das Gehirn als gedankliche Erkenntnis, nicht aber als Anschauung, z. B. dass ein Ding schwer oder leicht und dass es $8^1/_4$ Zoll lang ist. Die genaue Länge stellt man sich zwar nicht vor, aber doch ungefähr ein Maß zwischen 7—9 Zoll, und ohne dabei an einen bestimmten Gegenstand zu denken. Andere Dinge bewahrt das Gehirn in sichtbarer Gestalt, die ihm nicht immer gegenwärtig sind, aber sobald man will, einem in dieser oder jener Form und Farbe auftauchen, z. B. die Gestalt einer Rosenknospe, die man schwer mit Worten schildern könnte. Diese für das innere Auge sinnlich wahrnehmbare Erkenntnis nenne ich Anschauung. Es gibt Künstler, die einen unendlichen Reichtum derartiger Anschauungen in sich tragen. Sie können jederzeit über alles, was sie je gesehen, verfügen, und es mit absoluter Sicherheit und Genauigkeit bis auf die kleinsten Einzelheiten auf das Papier bringen. Das Schaffen eines solchen Künstlers vollzieht sich in ganz derselben Weise, wie er der Natur gegenüber nachschaffen würde; nur, dass er das Bild seiner Erinnerung nachbildet statt der Wirklichkeit. Er ist daher nur ein Kopist. Die Fantasie ist an seinem Schaffen unbeteiligt. Über diese Bilder, so lebendig und deut-

lich wie die Natur selbst, kann er aber verfügen, wie er es über die Natur nicht vermag. Er entbietet, welches er will, und wenn irgend eine Gruppe, die er nach der Natur aufgenommen, nicht nach seinem Sinn ist, steht es ihm frei, einige Teile des Bildes auszumerzen und das Ganze neuzugestalten. Das heißt komponieren. An dem edlen Bereich der Fantasie aber hat es keinen Teil.

Dies Komponieren besteht wesentlich in folgendem: Der Geist, der neue Züge in das von der Erinnerung bewahrte Bild aufnehmen möchte, entbietet die, welche er bedarf. Daraus wählt er die geeignetsten und versucht so lange hin und her, bis er gefunden hat, was ihn befriedigt. Hat er wenig Einsicht, dann wählt er nur die, welche ihm absolut schön oder interessant erscheinen, ohne Rücksicht auf ihre innere Beziehung zu einander. Derart ist Claude Lorrains ‚Mulino'.

Hat der Künstler höheres Empfinden, dann merkt er auf das Zusammenstimmen oder den Kontrast der Einzelzüge. Je nachdem trifft er seine Auswahl unter Ähnlichkeiten oder Gegensätzen. Hier schaltet er aus, dort fügt er ein. Hat er so die kleinsten Einzelheiten herausgearbeitet, ohne dass eine Linie mehr die andere nachahmt oder eine Gruppe der anderen gleicht — dann hat er ein befriedigendes Resultat erzielt.

Dieser Prozess vollzieht sich schneller, erfolgreicher oder langsamer je nach des Künstlers Anschauung und Associationstalent. Dieses hängt wieder von

seiner Erkenntnis und Erfahrung ab. Je genauer seine Anschauungskraft, um so deutlicher tritt der Wert, das Wesentliche und die Wahrheit jeder Einzelheit, die er aus dem Gedächtnis zeichnet, hervor; um so mannigfaltiger stehen die Bilder, aus denen er wählen kann, vor seinem inneren Auge da. Seine Erfahrung hilft ihm die verkehrten Kombinationen schnell auszuschalten oder umzugestalten.

Ist diese Fähigkeit glänzend, dann heißt sie geistreich. Nicht als wäre dies ihre einzige Bedeutung; nur in Beziehung zu der hier in Betracht kommenden Funktion der Fantasie. Diese Fähigkeit äußert sich in den einzelnen Künstlern ganz verschieden. Manche haben stets ganze Heere von Bildern zur Verfügung; andere nur wenige, undeutliche und können sie nicht einmal recht verwerten. Sind die geistreichen Anschauungen glänzend, dann wird das Bild interessant; sind sie richtig und systematisch kombiniert und gut dargestellt, dann macht es Eindruck; sind sie scharfsinnig und eigenartig kombiniert, dann wirkt es fesselnd und anziehend.

In alledem hat sich die Fantasie aber noch nicht offenbart. Dies alles ist zu lehren, zu verstehen und zu begreifen. Nicht aber die Fantasie; weder durch Anstrengung, Analyse noch Scharfsinn ist sie zu ergründen und zu gewinnen.

Man hat behauptet, komponieren bestehe nur in der Auswahl und Zusammenstellung gleichartiger und entgegengesetzter Vorstellungen, oder solcher von ab-

strakter Schönheit, die der Geist des Künstlers zusammenfasst. Das würde aber keine Harmonie erzeugen. Wir sahen in dem Kapitel über Einheit, dass Gleichheit die Harmonie oder Einheit der Darstellung aufhebt; dass Verschiedenheit sie nicht unbedingt gewährt, sondern allein jene Unvollkommenheit der Einzelheiten, die nur durch eine ihr entsprechende Unvollkommenheit ergänzt wird. Soll die Kombination harmonisch wirken, so muss der Künstler jede Einzelheit soweit unvollendet lassen, dass eine andere sie ergänzen kann. Wenn ihm dies gelungen ist, dann hat er einen schönen Erfolg erzielt. Er hat ein Ganzes, einen in seinen Einzelteilen lebendigen Organismus erzeugt: — er ist ein Schaffender. Wo nicht, dann mögen seine Einzelzüge so schön, einander so ähnlich oder entgegengesetzt sein, wie sie wollen, sie bilden kein Ganzes. Sie sind zusammengeleimte Glieder und nicht mehr als das Werk eines Schreiners oder Zimmermanns.

Da die Möglichkeiten in sich unvollkommener Einzelzüge unendlich sind, kann der Künstler sie unmöglich alle ausprobieren. Darum muss er sie in ihrer Beziehung zu einander zugleich schauen. Dies vermag die Fantasie; das was mit Recht so heißt. Die associative Fantasie, die die Dinge mit einander verknüpft, ist die größte mechanische Fähigkeit des menschlichen Intellekts, die bei genauerer Betrachtung immer wunderbarer wird. Aus einer unendlichen Menge erwählt sie zwei Vorstellungen, die einzeln

unrichtig und vereint richtig sind, deren Einheit sich aber in dem Augenblick vollzieht, wo sie geschaut wird; denn ihr Wert beruht auf dieser Einheit und nur deren Anschauung hat ihre Wahl veranlasst.

Was ist nun diese prophetische Geistestat, die aus einer Unendlichkeit von Möglichkeiten, die nicht alle erprobt werden können, in demselben Moment zwei herausgreift, die zu einander gehören? vereint richtig wirken und einzeln unrichtig? Diese Geistestat ist, so weit meine Erkenntnis reicht, völlig unerklärlich. Aber in der Chemie kommt etwas ähnliches vor.

Lässt man Schwefelsäure und Zink auf einander einwirken, so tritt eine Erscheinung ein, die man früher als disponible Wahlverwandtschaft bezeichnete. Zink zersetzt reines Wasser bei gewöhnlicher Temperatur nur sehr langsam; fügt man aber Schwefelsäure hinzu, so erfolgt die Zersetzung des Wassers schnell, obwohl die Säure sich nur mit dem Zinkoxyd verbindet. Man erklärte das früher so, dass die Verwandtschaft der Säure mit Zinkoxyd dem Metall die Fähigkeit verleihe, den Sauerstoff des Wassers an sich zu ziehen und dieses so zu zersetzen, d. h. man schrieb dem Zinkoxyd eine Wirkung zu, die tatsächlich seiner Bildung vorausgeht. Die Unklarheit dieser Hypothese rührt daher, dass man Umsetzungen als aufeinanderfolgend annahm, die tatsächlich zugleich stattfinden. Das Zinkoxyd bildet sich nicht vor seiner Verbindung mit der Schwefelsäure, sondern im Moment der Vereinigung. Es ist ein chemischer Vorgang, der in der

Verbindung von Zink mit Sauerstoff und gleichzeitig von Zinkoxyd mit der Säure besteht. Diese Reaktion tritt ein, weil beide Verwandtschaften vereint die Affinität zwischen Sauerstoff und Wasserstoff überwinden.

Wenn der fantasievolle Künstler uns nun erlaubt, seine Kombinationskraft mit aller Ehrerbietung unter dem Gleichnis von Schwefelsäure darzustellen, und wenn wir annehmen, das Bruchteil Zink sei unter den zahllosen Bruchteilen verschiedener Metalle in die Enge getrieben, und der Sauerstoff verteile und vermische sich mit zahllosen ununterscheidbaren Gasen, so gewinnen wir ein vorzügliches Gleichnis in materiellen Dingen von der Wirkung der Fantasie auf das Immaterielle. Beide Vorgänge erscheinen unerklärlich; denn so gleichzeitig die chemischen Veränderungen auch vor sich gehen, ihre treibende Kraft ist doch die Verwandtschaft der Säure mit dem, was noch nicht existiert. Es ist weder zu erklären, warum diese Verwandtschaft auf isolierte Atome wirkt, noch was des Künstlers Verlangen nach einem noch nicht vorhandenen Ganzen zur Wahl der dazu notwendigen Einzelheiten treibt.

Die Wirkung wäre schon wunderbar, wenn es sich nur um zwei Vorstellungen handelte. Eine großartige Fantasie aber ergreift nicht nur zwei, sondern alle wesentlichen Vorstellungen ihrer Dichtung oder ihres Bildes in demselben Moment; und während sie jede einzeln bildet, arbeitet sie zugleich mit allen und

modifiziert sie in ihrer Beziehung zu einander. Wie die Bewegungen einer Schlange durch all ihre Körperteile zugleich gehen und ein Wille ihre entgegengesetzten Windungen lenkt.

Die Fantasie ist eine Kraft, die wohl die Annahme rechtfertigt, dass der Mensch nach Gottes Bilde gemacht sei. Sie ist unbegreiflich, wunderbar und ganz göttlich. Und so seltsam es erscheint — kein großes Werk ist ohne sie möglich. Denn, nach der Definition der Einheit eines Ganzen (dem wesentlichsten Charakteristikum von Größe), müssen nicht nur einzelne Teile oder Gruppen, sondern alle Teile einzeln unvollkommen sein; jeder einzelne muss alle übrigen bedingen und sein Vorzug in seiner Beziehung zu den anderen zum Ausdruck kommen; noch kann, wenn ein einziger fehlt, ein anderer richtig wirken. Daher sagt Fuseli: Nachträgliche Gedanken sind in Gemälden und Dichtungen zulässig nur als Kammerdiener der ersten Anschauung; keine große Idee ist jemals aus Bruchstücken entstanden. Nur der besitzt Anschauung und Gestaltungskraft, der das Ganze auf einmal vor sich erblickt.

Jede menschliche Fantasie hat jedoch eine Grenze. Wenn es auf neue Beziehungen ankommt, die absolut notwendig und sehr kompliziert sind, kann der Geist sie nicht erschaffen. Daraus folgt, dass jede associative Fantasie in solchem Falle versagt. Deshalb hat nie ein Mensch ein neues Tier konzipiert. Im Tiere bedingt jeder Teil den anderen; die Form des

Auges, die der Braue und Nase; diese, die von Stirn und Lippen, diese, die von Kinn und Kopf u. s. w., so dass es physisch unmöglich ist, irgend eins dieser Glieder ohne seine Beziehung zum ganzen Tiere zu schauen. Da diese Beziehungen notwendig und kompliziert sind, und keinerlei Ungenauigkeit oder Lizenz gestatten, erliegt der Intellekt dieser Last und bleibt bloß auf Komposition angewiesen. Er lässt Vogelfittiche aus menschlichen Schultern wachsen, oder den Menschenleib aus dem halben Rumpfe eines Pferdes. Das ist keine Schöpfung der Fantasie, nur des Geistes, obwohl die Fantasie in Behandlung und Zusammensetzung der Gestalt stark beteiligt sein kann. Will der fantasielose Maler einen Baum zeichnen, so entwirft er wahrscheinlich eine allgemeine Form, die ihm charakteristisch für den betreffenden Baum und angenehm in der Wirkung auf die anderen Teile seines Bildes erscheint. Er findet nun sicherlich, dass alles anders aussieht als er beabsichtigte, und wird an seiner Linienführung hin und her ändern . . . Da er weiß, dass drei oder vier Zweige, die von demselben Punkt ausgehen, konventionell wirken, stellt er einen über den anderen; und weil gleiche Entfernungen ungehörig sind, stellt er sie in ungleiche Entfernungen . . . Er hält auch Unterschiede des Charakters für angezeigt; er verleiht einem Baume ein anmutiges Neigen, und spaltet den anderen . . . Und so bis ins Einzelste hinein. Wo er Laub aufsetzt, lässt er es in der Richtung fluten, in der der Baum

wächst; alle Rundungen macht er zierlich; es wird ihn aber quälen, dass sie alle einander so ähnlich werden, und schließlich muss er um Gegensätze zu gewinnen einige ganz zerstören. Aber auch dann werden sie nicht einheitlich wirken, sondern unbehaglich vereinzelt und individuell übellaunig scheinen. Er tröstet sich aber damit, dass es unnatürlich wäre, wenn sie alle gleich vollkommen aussähen.

Ich nehme an, dass er während dieses Prozesses bei jeder Einzelheit, die er der anderen allmählich anfügt, sich genau auf seine Erinnerung oder Anschauung der Natur verlassen kann. Soweit es sich aber um Kombination handelt, ist es klar, dass von Anfang bis zu Ende seine Kenntnis der Gesetze ihn bewahrt, seine Freiheit der Wahl aber gequält hat. Nichts anderes hat ihn bestimmt, als was er tun dürfte oder nicht dürfte. Wie ein Trunkner ist er auf breiter Straße einher getaumelt. Die Zäune haben ihn geleitet; und je breiter der Weg, der zwischen ihnen hinlief, um so schwieriger sein Ausschreiten.

Ganz entgegengesetzt geht der fantasievolle Künstler vor. Er bekennt sich zu keinen Gesetzen. Er verachtet alle Schranken und reißt alle Zäune nieder. Nichts innerhalb der Grenzen natürlicher Möglichkeiten, das er nicht wagte oder dessen Notwendigkeit er nicht anerkennte. Die Naturgesetze versteht er; sie sind ihm keine Schranken. Sie sind seine eigne

Natur. Allen anderen Gesetzen oder Schranken bietet er Trotz; sein Weg geht über unbetretene, pfadlose Weiten. Aber von Anfang an erblickt er sein Ziel jenseit der Wüste, und schreitet gerade darauf los; nie kommt es ihm aus dem Auge und er tut keinen Schritt vergeblich; nichts hält ihn auf, nichts wendet ihn ab. Mit ihm verglichen sind Luchs und Falke kurzsichtig. Vom ersten Momente erblickt er seinen Baum, Stamm, Zweige und Laubwerk als ein Ganzes; und den Baum nicht allein, sondern den Himmel dahinter; und nicht nur diesen Baum oder jenes Stück Himmel, sondern auch die anderen Hauptzüge seines Bildes. Durch welch intensive Kraft er diese Wahl und Aneignung augenblicklich trifft, ist unerklärlich, aber an einem zu beweisen und zu erproben. Untersuchen wir den Baum des fantasielosen Malers, dann wird der allgemeine Eindruck wohl leiden, wenn man einen oder den anderen Teil fortnimmt, als wäre der Baum seiner vollen Entwicklung beraubt, als verlange eine leere Stelle ausgefüllt zu werden; aber die übriggebliebenen Teile wirken dadurch nicht unharmonisch oder unangenehm. Sie sind absolut und in sich so wertvoll wie möglich. Jeder Stamm ist ein vollkommener Stamm, jeder Weg anmutig, oder wenigstens so vollkommen und so anmutig wie auch vorher. Wenn wir dies Experiment aber an des fantasievollen Künstlers Werk erproben, und nur den kleinsten Stamm oder Zweig abbrechen, fällt alles in Stücke. Denn jede Samenkapsel wächst aus dem lebendigen

Baume heraus. Nimmst du sie fort, dann rauschen uns die Zweige nicht mehr. Alles ist kalt und tot. Dies ist der erste Beweis wahrhafter Fantasie, im Gegensatz zur Komposition. Es gibt aber noch einen, der ebenso wichtig ist.

Da der fantasielose Maler jeden Teil wählt und zustutzt, macht er ihn in sich so schön wie er kann. Ist er hässlich, dann lässt er ihn so; er ist unfähig, dies durch eine andere Hässlichkeit zu korrigieren, und wählt deshalb alle Einzelzüge so schön wie möglich. (Wenigstens, wenn Schönheit sein Objekt ist.) Aber nur ein kleiner Teil der Vorstellungen, die er zur Hand hat, werden seinen Maßstab absoluter Schönheit erreichen. Und unter ihnen wird eine so große Familienähnlichkeit herrschen, dass er immer mehr beschränkt wird, je weiter sein Bild fortschreitet, aus Mangel an Material und weil ihn multiplizierte Ähnlichkeiten quälen, die er künstlich unter Schatten und Licht verbergen muss. Und trotz aller nur erdenklichen Unterschiede wird sein Baum doch dieselbe kränkliche Wiederholung in allen Teilen zeigen; all seine Bäume werden dieselben sein, nur dass der eine sich nach Westen und der andere nach Osten neigt. Und doch werden in dieser inzipiden Wiederholung die Mittel, mit denen er Gegensätze bewirken möchte, peinlich sichtbar bleiben und alle Würde und Ruhe aufheben.

Das fantasievolle Werk ist notwendigerweise das Gegenteil. Da seine Einzelheiten alle unvollkom-

men, und Unvollkommenheit unbegrenzt ist, ist die Fantasie nie in Gefahr sich zu wiederholen. Nichts ist ihr ungelegen; aber jeden rohen Stoff verwertet sie am rechten Orte. Alle Dinge stehen an ihrer Stelle, erscheinen vollendet und nichts ist überflüssig. In ihren Kombinationen waltet endlose Mannigfaltigkeit, und jedes widerspenstige und scheinbar unnütze Element wird glänzend verwertet und der Kern, um den sich neue, herrliche Gruppen scharen. Sie hat das Leben und Feuer in sich, das, wo es vorübergeht, ein Rauschen erweckt „und selbst Totengebeine wieder zusammenkommen, ein jegliches zu seinem Gebeine".

Und nun erkennen wir, welch hohe Übereinkunft zwischen Fantasia und Theoria walten. Beide stimmen darin überein, nichts abzuweisen und alles dankbar aufzunehmen.

Die Theoria aber, oder die ästhetische Betrachtung erwählt aus allem das Schöne, während die Fantasia das Unvollkommene ergreift, das jene ablehnt. Mit Hilfe von Ecken und Kanten vereint und verrammelt sie die einzelnen Steine zu einem mächtigen Tempel, in dem die Theoria wiederum ihre tiefste Huldigung darbringt. So sympathisieren sie in ihrem Verlangen, gehen in ihrem Verfahren übereinstimmend auseinander und wirken eine für die andere mit dem, was die andere nicht bedarf zur Erhebung der Außendinge in ein höheres Bereich.

Bis hierher haben wir, um ganz klar zu sein, den

völligen Mangel an Fantasie ihrem Vollbesitz gegenüber gestellt, um den Unterschied zwischen Komposition und Imagination verständlich zu machen. Aber es ist eine Kraft, die mannigfach modifiziert auftritt. Wenige Künstler von Rang ermangeln ihrer gänzlich. Die meisten besitzen sie wenigstens in geringem Maße; aber wenige Maler haben ohne ihren Sauerteig etwas Außerordentliches erreicht. Noch wenigere besitzen sie in hohem Grade. Selbst Männer riesenhaftester Kraft in dieser Hinsicht, Tintoretto an der Spitze, kommen in der Ausführung an ihre Grenzen, und Einzelteile ihrer Werke weisen nach, dass sie nicht in dem Originalentwurf enthalten waren, sondern allmählich während der Arbeit entstanden oder als Dekoration hinzugefügt wurden.

Bei den meisten Malern treten Risse und Missgriffe der Anschauung zu Tage, und wenn sie ein vollkommenes Werk schaffen wollen, lassen sie ihren Gedanken in verschiedene experimentierende Formen schweifen, schmücken und beschneiden ihn lange bevor sie ihn verwirklichen, so dass ein gewisses Maß bloßer Komposition auch in den fantasievollsten Werken ist, und ein paar Funken Fantasie selbst in den gekünsteltsten. Wiederum, die Teile eines Bildes, die ehrlich und unverändert der Natur entnommen sind, wirken wie Ausdruck der Fantasie; denn in der Natur ist alles fantasievoll, d. h. als Ganzes vollkommen und in den Einzelheiten unvollkommen. Ein Maler mit noch so wenig Fantasie kann Großes

schaffen, wenn er sich streng an sein Vorbild hält. Es wäre gut, wenn alle Künstler das täten; denn die Fantasie, die sie besitzen, dringt überall durch und offenbart sich in jedem Pinselstriche. Ohne sie versinken sie in Nichts, wenn sie die Natur verlassen.

Die Natur ist immer fantasievoll. Daraus folgt aber nicht, dass ihre Fantasie sich immer auf hohe Dinge richte. . . . Es gibt z. B. wenige Landschaften, deren Harmonie sich nicht steigern ließe, wenn ein störender Punkt fortfiele oder ein sympathetischer verstärkt würde. Die Fantasie verbannt alles überflüssige; aus vielen Fäden verschiedenen Fühlens, die sich in der Natur verwirren, greift sie nur einen heraus, und wo er dünn und zerreißbar ist, spinnt sie ihn fester; statt sich zu verknoten, verwebt er sich so mit neuen Fäden. Ihr Werk wirkt so rein und so wahr, wie die Natur selbst, und man rät auf sie nur aus ihrer Einfachheit. Ein weiteres Zeugnis für ein Werk der Fantasie ist, dass es immer wirkt wie unmittelbar aus der Natur hervorgegangen, während das fantasielose Werk Verknotungen und Fugen aufweist und die Willkür seiner Komposition.

Wenn etwas unnatürlich wirkt, beruht es nicht auf Fantasie. Oft lobt man unwahre Darstellungen als Erzeugnisse der Fantasie. Hierauf ein für allemal: Die Fantasie wagt sich nie an etwas heran, das nicht wahr wäre. Daraus folgt nicht, dass wo etwas den Schein der Wahrheit trägt, dies von der Fantasie be-

wirkt wäre; aber dessen kann man sicher sein: wo ein Schein von Falschheit waltet, war die Fantasie nicht im Spiel. Die endgültigen Zeugnisse für die Wirkung associativer Fantasie sind intensive Einfachheit, vollkommene Harmonie und absolute Wahrheit. Ihre Harmonie kommt ebensowohl majestätisch wie demütig, abgebrochen wie zusammenhängend zum Ausdruck: immer aber bildet sie ein regelrechtes vollkommenes Ganze. In allen Beziehungen legt sie Zeugnis ab von dem Gewicht, dem Wirken und der universellen Herrschaft einer hohen unerklärlichen Potenz, eines Geistes, der zu wählen, auszuschalten, und zu beseelen vermag.

II

VON DER DURCHDRINGENDEN FANTASIE

Wir untersuchen nun, wie die Fantasie mit ihren verschiedenen Anschauungen verfährt, und wollen nicht nur die Gesetze ihrer Auswahl erkennen, sondern die Modi der Vorstellung, kraft deren sie diese Auswahl trifft.

Wenn Miltons Satan „gewaltigen Wuchses sich zuerst aus dem Pfuhl emporreckt“, wodurch seine zuvor als Leviathan suggerierte Erscheinung noch nicht aufgehoben ist, wird die Wirkung der feurigen Meereswellen als die des auf- und niederwogenden Ungeheuers geschildert:

Von den beiden Seiten
Zurückgetrieben, senken sich der Flammen
Hochzackige Gipfel, rollen in die Wogen
Und lassen mitten in ein schrecklich Tal.

Und dann folgt eine Schilderung vulkanisch ruheloser, fürchterlicher Bilder:

Als ob die Kraft
Der unterirdschen Winde Felsen reißt
Von dem Pelorus und dem donnernden
Geborstnen Ätna, dessen Eingeweide
Brandträchtig und verbrennbar Feuer fängt,
Das, durch die Wut der Lava noch erhöht,
Vereint dem Sturme, nur versengten Boden
Voll Qualm und Rauch zurücklässt. Solchen Ort
Der Ruh' fand des verfluchten Fußes Sohle!

Und doch erscheint mir das alles viel zu detailliert und äußerlich. Wir fühlen deutlicher die Form der Feuerwogen als ihr Wüten: wir wandeln zu sicher auf ihnen; und die brandträchtigen Eingeweide, die Erhöhung, der Qualm und das Versengen erscheinen mir nur teilweise wie Bilder einer Feuersbrunst; sie ändern und erweitern die Anschauung, lassen aber den Thermometer sinken. Füge noch das vorauf-gegangene Glühen der schwarzgelben Flammen hinzu, den Schwefelhagel und die roten Blitze; und doch, alles in allem, so sehr sie uns mit Grausen überwältigen, geben sie uns nicht ein Gefühl voller, un-

erträglicher Hitze. Die Intensität der Flamme ist nicht wiedergegeben.

Wie anders Dante:

> Die Sonne schlug auf meine rechte Seite
> Und übergoss, ein blendend Strahlenmeer,
> Mit lichtem Weiß des Westens blaue Weite.
> In meinem Schatten schien die Glut noch
> mehr hochrot zu glühn...

Wie leicht ist hier die Farbe aufgetragen. Er hat sich weder vom Ätna noch vom Pelorus seine Feuerung geholt. Aber wir erholen uns nicht zu bald davon: der Atem ist uns benommen und wir ringen nach Luft. Hier ist weder Rauch noch Asche. Reine weißglühende, sengende, gestaltlose Flamme; es lassen sich weder Türme noch Wogen daraus formen noch teilen, noch lässt sich auf ihnen wandeln; es kann gar nicht die Rede davon sein, sich die Sohlen zu sengen. Es ist lodernde Vernichtung.

Dies ist immer die Art, wie die höchste Kraft der Fantasie ihren Stoff ergreift. Sie hält sich nie bei Krusten oder Asche oder äußeren Bildern auf. Sie pflügt sie alle ein und stürzt sich in das innerste, feurigste Herz, in die Glut der Dinge selbst; denn nichts sonst kann ihrer Geistigkeit genug tun; welchen Glanz, Schein und Scheu ein Ding auch ausstrahle, gilt ihr gleich. Sie steigt über jede Umzäunung, dringt den Dingen an die Wurzel und trinkt ihren Lebenssaft; einmal so tief gelangt, vermag sie neue

Schösslinge zu treiben, in denen Saft und Kraft organisch steigen; dann verflicht und beschneidet sie die Zweige nach Gefallen und sie tragen Frucht feinerer Art, als der ursprünglich alte Baum. Aber dies verflechten und verschneiden ist nicht ihre Neigung und gelingt ihr oft nicht. Ihre Gabe und Aufgabe ist es, den Dingen bis an die Wurzel zu dringen; es ist ihre Natur und die Bedingung ihrer Würde, immer ihren Herzschlag zu spüren. Vermag ihre Hand das nicht länger, dann ist ihr Prophetentum zu Ende. Denn sie blickt nicht ins Auge, urteilt nicht nach der Stimme, schildert nicht die äußeren Züge; was sie bejaht, erfasst und beurteilt sie von innen heraus.

Es mag inkorrekt erscheinen, diese eindringende, besitzergreifende Kraft der Fantasie zuzuschreiben. Es sei; der Name ist bedeutungslos. Ich bestehe darauf, dass die Fähigkeit selbst, man nenne sie wie man wolle, die höchste Geisteskraft des Menschen ist. Sie vernünftelt nicht; sie ist nicht Algebra noch Integralrechnung. Sie ist eine der Bohrmuschel gleichende Geisteszunge, und wie diese sich hinein bis ins Innerste des sprödesten Felsens wühlt, so züngelt und tastet sie sich hinein in die Substanz und den Geist eines Dinges. Sie scheidet alles, Mark und Bein, und legt bloß, was ein Ding zumeist enthält an Wahrheits- und Lebens-Gehalt. Was aber ohne Wesen, Wahrheit und Leben ist, löst sie mit einem Hauch in wesenlosen Dunst auf. Das Flüstern, das die Ohren der Menschen

vernommen, wandelt sie in ihren Augen zu Gesichten von Engeln. Phiolen, die Jahrtausende verschlossen auf dem Meeresgrunde geruht, entsiegelt sie, und es entsteigen ihnen Geister. Diese Kraft trägt und erhält jede große künstlerische Konzeption. Jeden Charakter, den Männer wie Aeschylos, Homer, Dante, Shakespear nur berühren, haben sie in seinem Innersten begriffen. Jeder Umstand, jeder Ausspruch, ob angedeutet oder in Worte gefasst, ist Ausdruck seines Wesens, ist aus einem inneren Vorgang abgeleitet und bezieht sich auf diesen geheimen, inneren Ursprung, den sie keinen Moment aus dem Auge lassen. So eröffnet jedes Wort, das aus dem Herzen geboren ist, einen Zugang zum Herzen, führt uns ins Zentrum der Persönlichkeit und überlässt uns selbst, so viel daraus zu entnehmen wie wir können. Es ist das offene Sesam einer verborgenen, dunkeln, ungeheuren, unermesslichen Höhle, in der unerschöpfliche Schätze an reinem Golde verstreut liegen. Darin umherwandern und die einzelnen Stücke auflesen, kann ein jeder. Aber das erste Auftun jenes unsichtbaren Felsentores vermag die Fantasie allein.

Darum durchzieht jedes Wort des fantasievollen Geistes ein Unterstrom ehrfurchterweckender Bedeutung; ein Zeugnis der tiefen Orte, an denen er entsprungen. Dies Wort ist oft dunkel, oft nur halb ausgesprochen. Denn er, der es schrieb, schaute die Dinge, die er damit meinte, und hatte keine Geduld sie ausführlich auszulegen. Verweilen wir aber dabei und folgen

seiner Spur, dann leitet es uns sicher an die Urstatt des Bereichs der Seele, von wo aus wir alle Wege und Fußtapfen bis an ihre entlegensten Küsten finden.

Ich glaube Francesca da Riminis *Quel giorno più non vi leggemo avante* und Macduffs: „Er hat keine Kinder!“ sind hierfür die denkbar schönsten Beispiele. Aber jede Zeile jener vier großen oben genannten Männer erbringt denselben Beweis.

Der Schriftsteller dagegen ohne Fantasie, wie er nie ans Herz gedrungen ist, kann er es auch nicht rühren. Will er eine Leidenschaft schildern, dann überdenkt er ihre äußeren Merkmale. Er sammelt aus anderen Schriftstellern ihre Ausdrucksweise, er sucht nach Gleichnissen, er komponiert, übertreibt, häuft Wort auf Worte, Bild auf Bilder, bis wir unter der kalten unzusammenhängenden Masse aufstöhnen. Alles ist Reisig ohne Flamme. Kein Lebensodem durchglüht es. Die Leidenschaft hat wohl die Gestalt des Leviathan, aber ohne das Meer in seiner Tiefe kochen zu machen. Sie legt uns vor Anker in seiner schuppigen Rinde. Unser Mitempfinden bleibt so untätig wie ein gemaltes Schiff auf gemaltem Meere. Und die Tugend der Originalität, nach der die Menschen haschen, ist nicht Neuheit, wie sie vergebens meinen; denn es gibt nichts Neues, es gibt aber Echtheit. Sie beruht auf dieser einzigen, herrlichen Möglichkeit an den Ursprung der Dinge zu gelangen und von da aus alles auszuwirken. Sie ist die Kühle,

Klarheit und Köstlichkeit des Wassers, frisch vom Urquell, im Gegensatz zu dem dicken, warmen, abgestandenen Kanalwasser aus anderer Leute Wiesen.

Diese Frische ist aber noch kein untrügliches Zeichen von Fantasie, sofern sie auch aus einer lebhaften Betätigung geistreicher Einfälle hervorgeht, deren Parallelfunktionen von denen der Fantasie notwendig zu unterscheiden sind. Ich glaube, es wird sich ergeben, dass der völlig fantasielose Geist nichts schaut von dem, das er beschreibt oder bei dem er verweilt. Er ist daher völlig außer stande, da er selbst blind ist, irgend etwas dem Leser zur Anschauung zu bringen. Geistreichigkeit erblickt nur das Äußere und kann eine äußere Darstellung geben, die deutlich, glänzend und reich an Einzelheiten ist. Die Fantasie aber blickt ins Herz und macht die innere Natur der Dinge fühlbar. Oft ist sie dunkel, geheimnisvoll und zusammenhanglos in der Darstellung äußerer Einzelheiten. Da die Geistreichigkeit bei Äußerlichkeiten stehen bleibt, ist sie gefühllos. Sie gehört zu den hartherzigsten geistigen Fähigkeiten, oder ist reine Verstandessache. Sie nimmt nichts ernsthaft und spielt mit dem scharfgeschliffensten Werkzeug. Die Fantasie ist ihr Gegenteil. Sie kann nicht anders als ernsthaft sein, denn ihr Blick reicht zu weit; sie schaut zu tief ins Dunkel, ins Hehre und Feierliche, um lächeln zu können. Denn in dem Innersten eines jeden Dinges ist ein Punkt, vor dem, wenn wir zu ihm hinab-

dringen, unser Lachen verstummt. Hierauf beruht es, dass die Intensität des moralischen Empfindens der Macht der Fantasie entspricht. Denn die stärkste Sympathie hegt, wer am intensivsten eindringt, am tiefsten blickt und am sichersten bewahrt; wer so eingedrungen ist und die tiefe Schwermut der Dinge erschaut hat, den erfüllt die intensivste Leidenschaft und Lindigkeit des Mitleids. Darum lässt sich die Kraft der Fantasie immer an der Zartheit der Empfindung prüfen, die sie im Gefolge hat. Darum gibt es, wie Byron sagt, keine Zartheit, die Dantes Zartheit gleich käme, noch seiner Intensität und seinem Ernst. Ein Ernst, der unfähig ist, das Banale oder Lächerliche aufzunehmen, sondern Alles in dem weißglühenden Feuer des eigenen Empfindens umschmilzt. Ich sehe in der Neigung unserer Zeit zu seichtem und gemeinem Scherz das größte Hindernis für das in Kraft treten der Fantasie und das Ende aller Hoheit. Denn wenn in einem guten und hohen Werk Fehler, Mängel oder verletzbare unbehäutete Stellen sind, wo der Witz einhaken und sich einnisten kann, so wird sie aufgedeckt und auf sie hingewiesen, um sie her gesummt, hineingestochen wie von Fliegen in eine offene Wunde. Nichts wird ernsthaft genommen, oder so, wie es gemeint war, sondern womöglich verdreht und missverstanden. Dabei lässt sich nichts Hohes vollbringen. Die Menschen können nicht wagen, uns ihr Herz zu erschließen, wenn wir es dafür am Dornfeuer rösten. Dies also ist ein wesentlicher

Unterschied von Fantasie und Geistreichigkeit; ein anderer ist ihm gleich und entspringt daraus.

Die Fantasie ruht am Herzen der Dinge, hält sich dort und bleibt still, ruhig und nachdenklich, alles um sich her mit festem Blick erfassend. Aber die Geistreichigkeit, die an den Außenseiten der Dinge haftet, kann sie nicht alle zugleich erblicken. Sie läuft hin und her, rund herum, um mehr und mehr zu sehen. Wenn sie sich aber niederlässt, so geschieht das nur auf einem Punkt, ohne das Ganze zu umfassen. Von einzelnen Punkten aus kann sie Analogien finden und Ähnlichkeiten entdecken, die wahr sind, so weit es den Punkt betrifft, den sie im Auge hat; aber falsch wären, wenn sie hindurchblicken könnte auf die andere Seite. Aber daran liegt ihr nichts. Ihr genügt ein Berührungspunkt, und selbst wenn eine Kluft dazwischen gähnt, springt sie von einem Punkt zum anderen wie ein elektrischer Funke und funkelt am hellsten im Sprunge. Diese Verschiedenheiten von Fantasie und Geistreichigkeit liegen nicht nur in der Art, wie sie die Dinge anschauen, sondern selbst in der Zeit, die sie darauf verwenden. Die Geistreichigkeit läuft am liebsten hin und her in der Zeit und folgt gern langen Reihen von Geschehnissen von einem Glied zum anderen. Aber die Fantasie erfasst irgend ein Mittelglied, das das übrige in sich schließt, und lässt sich dort nieder.

In Retschs Illustrationen zu Schillers Kampf mit dem

Drachen haben wir ein zwar erbärmlich schwaches, aber charakteristisches Beispiel für die mit Einzelheiten und Glätten beschäftigte Art der Geistreichigkeit. Der Drache liegt vom Kopf bis zum Schwanz vor uns, mit Geieraugen, Schlangenzähnen, gespaltener Zunge, feurigem Rachen, Panzer, Klauen und so scheußlich wie möglich zusammengerollt. Wir sehen seine Höhle mit allen übrig gebliebenen Knochen darin, und nah und fern die ganze wilde Waldlandschaft. Wir verfolgen seine Laufbahn von Anfang bis zu Ende; wir sind gegenwärtig bei seinen Vorbereitungen zum Angriff; wir sehen, wie er den Todesstreich empfängt, und unsere Besorgnisse sind schließlich beruhigt, da wir ihn friedlich auf dem Rücken liegend erblicken. Trotzdem sind wir nicht wirklich von Schauder durchbebt, noch ist uns der Kreatur eigentlich Wesen klar geworden. Es handelt sich nicht um mehr als um eine hässliche Komposition von Klauen und Schuppen. Danach betrachten wir Turners Jason in seinem ‚Liber Studiorum' und erkennen, wie die Fantasie all das und noch viel mehr in einen Moment zusammendrängt. Keine weite Waldlandschaft, keine geheimen Wege, keine gespaltenen zweihufigen Berge. Nur ein blasser horizontaler Streifen am Himmel, der über fernen lieblichen Gefilden glimmt und durch das wild wuchernde Dickicht einen gebrochenen Lichtstrahl in den hoffnungslosen Schlund der Höhle sendet. Kein flatternder Helmbusch, keine geschwungene Lanze. Aber fester Wille liegt in der

Wendung des wappenlosen Helmes und das Ausholen des zurückgezogenen rechten Armes des Helden, verkündet Sieg. Der Drache hat weder Klauen, Zähne, Mähnen, noch stacheligen Schwanz. Wir sehen von ihm wie von allem übrigen nur den mittleren Teil. Das genügt. Das Grausen, das uns befällt, liegt in der langsamen, schauerlichen, zermalmenden Fortbewegung seines Schuppenpanzers, von dem Funke auf Funke, Geringel nach Geringel ins Helle gleiten; der matte Lichtschimmer streicht leise über das Ungetüm, wird stärker und stärker, als ob immer mehr Grabeskerzen schneller und schneller entfacht würden. Noch ein Augenblick und er bricht aus den abgebrochenen Ästen auf uns ein in krachender Lohe und flammender Glut. Aber wir fühlen im voraus, wie er alsdann zum Nichts geworden sein wird.

Man muss genau die Wirkung, die aus der Fantasie des Betrachtenden hervorgeht, von der unterscheiden, die auf der Fantasie des Künstlers beruht. Oft findet man ein Werk fantasievoll, das nur der Fantasie Spielraum gewährt. Obwohl dies fast alle fantasievollen Werke tun, können es auch Werke hervorrufen, denen dies mangelt. Ein paar formlose Striche oder zufällige Flecken auf einer Mauer; Wolkenbildungen und andere Zufälligkeiten veranlassen die Fantasie, daraus eine Vorstellung zu prägen. Alle Gemälde, in denen Düster und Geheimnis walten, besitzen eine gewisse Erhabenheit, die sie dem Spiele verdanken, in das sie des Beschauers Fantasie ver-

setzen, ohne doch selbst fantasievoll zu sein. Was in einem fantasievollen Werke unausgeführt bleibt, geschieht absichtlich, weil der Maler die ganze Tiefe und Gewalt seines Gegenstandes mitgeteilt hat und mehr zu sagen verschmäht. Wo dies der Fall ist, wird der Geist des Beschauers in eine bestimmte Richtung gelenkt und von dem des Malers fortgerissen. Er kann sich nicht selbst behaupten und keine eigenen Wege mehr wandeln. Die Bedeutung des Werkes beruht auf der Wahrheit dieser unabweislichen Suggestion. Der Wert dieses Turnerschen Werkes beruht auf dem Charakter der Kurven. Der Schlangenleib beschreibt weder einen Halbkreis noch ringelt er sich natterartig in kleinen Windungen. Vielmehr gibt ihm die Bewegung gerade aus, die die Fortbewegung eines enormen Gewichtes suggeriert und dem herniedergebogenen Teil dies sprunghafte Aussehen verleiht, jenen Eindruck des Entsetzens. Ohne den dünnen Baumstumpf zur Linken bliebe das Düster des Bildes wirkungslos; denn dieser Stamm verleiht ihm Tiefe und Hohlheit. Alle Baumstämme zur Rechten bilden gähnende, verzerrte Köpfe und gespaltene Körper, und alles ringsum ist an drachenhafter Energie lebendig . . .

Und doch vermag ein solches Werk nicht zu wirken, wenn man nicht jedem seiner Winke folgt. Es gehört zwar weniger Talent als Aufmerksamkeit dazu, der Direktive eines Bildes zu folgen; und doch wird ein fantasievolles Werk nur von einer entsprechenden

Anlage genossen werden. Ein Werk hoher Konzeption wird sich oberflächlicher Betrachtung nie ganz erschließen; besonders, wenn die Fantasie sich befleißigt, verborgene und weitabliegende Beziehungen durch geringfügige Einzelheiten auszudrücken.

Tintorettos Fantasie ist z. B. von solcher Intensität, dass er dem gleichgültigsten Dinge eine fast unbegrenzte Suggestivität verleiht; jedem geringsten Steine oder Schatten gibt er eine orakelhafte Bedeutung.

Von Giottos reiner bis zu Salvator Rosas unerträglich brutaler Gefühlsweise ist jede Auffassung in der Darstellung der Taufe Christi vertreten. Aber keine ist so eindrucksvoll wie Tintorettos. Giottos Darstellung in der Academia zu Florenz ist eine der rührendsten, besonders in dem ehrerbietigen Tun der dienenden Engel. In Verrocchios Taufe ist der von Leonardo gemalte Engel ganz wundervoll. Aber der Vorgang tritt einem in seiner tieferen Bedeutung nicht nahe. Die herabschwebende Taube lässt uns kalt; ihre beständige Symbolik hat uns abgestumpft; sie wirkt als Buchstabe, aber nicht als aktuelle Gegenwart des Geistes. Fast alle frommen Maler lassen sich die Wirkung der Landschaft entgehen. Ihr Himmel, ihre Berge, ihr Laub mögen bewundernswert sein, aber mit Wasser und Felsen im Vordergrund wissen sie nichts anzufangen. Die sechseckigen Basaltknäufe ihrer Flussufer lassen den Empfänglichsten kalt. Besonders in Angelicos Leben Christi. An diesem Gegenstande treten die Schwächen auch der

größten Maler hervor. Tintoretto hat hier seine größte Kraft aufgewandt und die Darstellung wird unter seiner Hand vornehm. Der Strom fließt schnell dahin unter dem Schatten eines hohen Felsens. Gegenüber hebt sich ein Dickicht düstern Laubes von der aufgerollten Tiefe des Himmels ab, aus welchem der Glanz des herabfahrenden Geistes bricht. Darüber erstrecken sich in horizontaler Linie flockige Wolken, auf denen die himmlischen Heerscharen stehen. Der Täufer selbst ist undeutlich gehalten, aber dicht neben seinem erhobenen rechten Arm steht im schwarzen Schatten der Feind. Harpyienartig, kaum sichtbar blickt er mit feurigen Augen auf Christus herab, um seine Zeit abzuwarten. Darunter streckt sich aus dem Nebel die dunkle Hand eines unsichtbaren Armes und hält ein Netz in den Fluss, dessen Sparren ein Kreuz bilden. Im Hintergrund werden die Wurzeln und unteren Stämme der Bäume von der Wolke abgeschnitten, und darunter schimmert als schwermütig leuchtende Vision — die grenzenlose Wüste. Darin sichtbar die einsame Gestalt Christi mit im Gebet oder der Extase erhobenen Armen, um vom Teufel versucht zu werden . . .

Rafaels Darstellung des Bethlehemitischen Kindermords wirkt peinlich. Fuseli behauptet, er habe die Muttergefühle in jedem Stadium des Mitleids und der Wut in dramatischer Steigerung ausgedrückt. Wenn er Recht hat, dann hat das philosophische

Raisonnement hier über die Fantasie gesiegt. Die Fantasie irrt niemals; sie erblickt alles in all seinen Beziehungen und Folgen. Sie würde aber nicht die tödliche Wut mütterlichen Entsetzens mit den Äußerungen verschiedenen mütterlichen Charakters verwechseln. In ihrer höchsten Steigerung fegen Furcht, Wut und Agonie allen Charakter fort. Selbst die Menschlichkeit würde in der Mutter untergehen, das Weib würde zur Personifikation tierischer Angst und Wut. Deshalb sind die meisten Darstellungen des Kindermordes kalt und falsch. Der Künstler hat weder das Geschrei gehört, noch sich unter die Verfolgten gemischt. Er hat sich in sein Atelier gesetzt, methodisch, verzerrte Züge studiert und über Wahnsinn philosophiert. Nicht Tintoretto. Wissend und fühlend, dass der Ausdruck der Züge in solchen Momenten nicht wiederzugeben ist und der Versuch nur in falscher Verzerrung endigen kann, dass wenn er sich oder uns zwischen diese verrückte Menge stellte, keine Zeit wäre, den Ausdruck der Einzelnen zu beobachten, begibt er sich dieses Mittels von vornherein. Noch weniger verweilt er bei Einzelheiten von Mord oder Todesqualen. Wir sehen kein Blut fließen, kein Erstechen, kein Gemetzel. Der ganze Schauder ist dem Helldunkel, das alles umfasst, übertragen. Die Scene geht in dem äußeren Vorhof eines Palastes vor sich. Der schlüpfrige Marmorboden ist mit blutigen Schatten überflutet. Unsere Augen werden blutunterlaufen und entsetzensstarr vor diesen

Visionen des Todes. Eine weite Treppenflucht ohne Geländer zur Linken; an ihr treibt eine Schar Frauen hernieder im Handgemenge mit den Mördern; einer Mutter ist das Kind in den Armen gepackt. Sie wirft sich zu Boden und stürzt kopfüber herunter, das Kind durch ihr Gewicht mit sich fortreißend. Im nächsten Momente wird sie zerschmettert sein . . . . Alles ist in einander verstrickt und wogt in wütend hoffnungsloser Verlassenheit von Leib und Seele in dem einen Rasen — zu retten.

Dies scheint mir die einzig fantasievolle, d. h. die einzig wahre, wirklich empfundene Darstellung des Vorganges zu sein. Ich würde die Geduld des Lesers erschöpfen, wollte ich mehr sagen von den verschiedenen überwältigenden Entwicklungen der Fantasie, die Tintorettos Kunst allein in der Scuola di San Rocca erreicht hat. Ich verweilte gern bei seiner feierlichen Ruhe auf der Flucht nach Egypten, wo die silbernen Zweige der schattenden Bäume, mit ihren zitternden Umrissen die Vorhänge der in blassrotem Licht schimmernden Wolken umsäumen, und sich auf die blauen Streifen zwischen den rosigen Wolkeninseln, die wie lichte Spuren dahin gleitender Kähne funkeln, erstrecken. Oder ich möchte mit den schlafenden Jüngern unter den mächtigen Blättern wachen, die so schwer auf der Todesnacht liegen, und furchtbar über den dampfenden Fackeln hin und her wogen, als die Schar des Verräters aus dem Olivendunkel hervortritt. Ich möchte in der Stunde der Anklage

neben Pilatus Richtstuhl warten, wo nichts zu sehen, nichts zu fühlen ist, als die eine Gestalt, die mit gebeugtem Haupte dasteht, bleich wie eine Säule aus Mondlicht, gebadet in der Herrlichkeit der Gottheit und gehüllt in die Weiße des Sterbekleides.

Nur noch ein Wort über Tintorettos ‚Jüngstes Gericht' in der Kirche Santa Maria dell' Orto. Angelicos jüngstes Gericht ist die typische Behandlung des Vorganges. Ein langes Campo Santo, aus zwei Reihen Gräbern bestehend, erstreckt sich in die Ferne. Links erstehen die Verdammten, rechts die Gerechten. Bei Giotto und Orcagna ist die Anschauung, obwohl weniger starr, eben so typisch. Es wird nicht versucht einen weiten Raum zu suggerieren, und nur so viel Boden dargestellt, wie absolut notwendig ist für die Gestalten im Vordergrund und einige Gräber. Michelangelo weicht hiervon nur darin ab, dass er seine Figuren weniger symmetrisch gruppiert und durch seine verschiedenen Perspektiven eine größere Anschauung von Raum gewährt. Dem Hintergrunde hat er kein Interesse zugewandt. Fra Bartolommeo, nie im stande mit irgend welchen Spezies der Erhabenheit zu ringen, außer mit einfachen religiösen Gefühlen, greift in diesem mächtigen Thema völlig fehl*). Seine Gruppe der Toten umfasst nicht mehr als zehn oder zwölf Figuren, und nimmt nur den Vordergrund ein; dahinter dehnt sich eine leere

*) Fresco in einem Außenhause des Ospedale Sa. Maria Nuova in Florenz.

Ebene bis an den Fuß eines glühenden Vulkans, um dessen Öffnung verschiedene kleine schwarze Teufel wie Spinnen umherkriechen und hüpfen. Das Gericht der Lebendigen und der Toten findet statt auf dem Raume einer Rute und umfasst eine einzige Gruppe. Der ganze Horizont, Himmel und Land ist leer gelassen und die Gegenwart des Richters des Erdbodens endlicher gefasst als der Spielraum eines Wirbelwindes und Gewitters.

Nur Tintoretto hat um die Realisierung dieses undenkbaren Ereignisses gerungen. Nur einen traditionellen Umstand hat er von Dante und Michelangelo übernommen: das Boot der Verdammten. Aber das Ungestüm seiner Seele bricht selbst in der Anpassung an dieses Bild hervor. Er hält nicht bei dem verdrießlichen Fährmann des einen inne, noch bei dem sausenden Hieb und dämonischen Zupacken des anderen. Hylasartig ergreift er sein Opfer an den Gliedern, und indem dies in seiner Angst die Erde aufwühlt, wird es in die Vernichtung hinabgestoßen. Auch trägt weder die schwerflüssige Lethe noch der Feuersee das Boot der Verdammten, sondern die Meere der Erde und die Wasser des Firmaments, die zu einem weißen geisterhaften Katarakt vereinigt sind. Die Ströme des Zornes Gottes donnern hinab in den Abgrund, wo die Welt zerschmolzen ist vor furchtbarer Hitze, erfüllt von den Leibern ganzer dem Untergang verfallener Völker, deren Glieder wie Mühlenräder vom Wirbel getrieben werden. Fleder-

mausartig tun sich an den Höhlen, Löchern und Schatten der Erde die Knochen zusammen, die Lehmhaufen heben sich, rasseln und bilden sich zu halb gekneteten Gerippen, die erschrecken, kriechen, und zwischen verfaulendem Unkraut aufwärts streben. Lehm klebt an ihren Haaren und ihre schweren Augen sind noch von irdischer Finsternis gehalten, wie der Blinde, der ohne zu sehen zum Brunnen von Siloah ging. Einen Traum nach dem anderen aus dem Hause der Gefangenschaft abschüttelnd, kaum das Schmettern der Trommeten von Gottes Heerscharen vernehmend, beim völligen Erwachen noch stärker von dem weißen Licht des neuen Himmels geblendet, bis der gewaltige Wirbel der vier Winde ihre Leiber vor den Richterstuhl hinauf trägt. Das Firmament ist von ihnen erfüllt, ein wahrer Staub menschlicher Seelen, der treibt und schwebt und in das unentrinnbare Licht fällt. Er verdunkelt die lichten Wolken wie dichtes Schneegestöber; bildet Ströme lebendiger Atome in den Adern des Himmels und steigt langsam höher und höher, bis Auge und Gedanke ihm nicht mehr folgen kann. Von innen emporgetragen ohne Flügel, durch den Glauben und die unsichtbaren Mächte; oder in vollem Schreckensgestöber von dem Atem ihrer Verdammnis hinabgeschleudert.

In all diesen Werken Tintorettos gilt es auf den Unterschied zu achten von Wahrheit und Falschheit der Fantasie auf der einen, und Realismus auf der anderen Seite. Die Wirkung jeden Bildes hängt davon

ab, inwieweit die Fantasie in die wesentlich wahre Natur der Darstellung eindringt, und wie völlig sie alle Ketten und Fesseln rein äußerlicher Natur verachtet, die dem, was sie suggerieren will, hinderlich sind. In Tintorettos ‚Taufe' schneidet sie die Baumstämme ab als wären es Wolken oder Nebel, um dem Gedanken die Reihenfolge der Scene vorzuführen. In seinem ‚Kindermord' gießt sie geisterhaftes Licht auf den Marmorboden, um Schrecken in dem Beschauer zu erregen, ohne sich zur Metzelei zu erniedrigen. Es ist ihr verächtlich die rohe Tatsache darzustellen, und sie begnügt sich dabei, ihre furchtbare Empfindung hervorzurufen. Sie stellt uns immer dem wirklichen Vorgang gegenüber, Aug in Auge; zugleich aber macht sie uns eine übernatürliche Stimme vernehmbar. Was in der Vision zweifelhaft erscheint, gewinnt Stärke, Spannkraft und Sicherheit durch die darin der Wirklichkeit entnommenen Tatsachen . . .

Michelangelo hielt dafür, dass die Fantasie im Steine völlig zum Ausdruck komme und ihrer Natur nach unabhängig von den Hilfsmitteln der Farbe und des Schattens sei, durch welche Tintoretto sie so wirkungsvoll macht. Die Fantasie kann im Marmor so tief, durchschauernd und feierlich gegenwärtig sein, wie in der Malerei, und der Bildhauer erweckt aus dem Gestein die Seele, die seine Gestalten bewegt.

Wie nichtig wirkt Canovas gewundene Grazie und sein Ballsaalempfinden der intensiven Wahrheit, Zartheit und Kraft solcher Männer gegenüber wie Mino

da Fiesole, deren Werkzeug manch harte Ecke stehen lässt und alle Rundung verschmäht, dafür aber Licht ausmeißelt und Atem aushaucht, dass der Marmor schimmert und der Geist herausleuchtet. Mino blieb bei der Menschennatur stehen. Wohl erblickte er ihre Seele, aber nicht die Gegenwart der Geister um sie her. Es war Michelangelo vorbehalten, tiefer einzudringen und die einwohnenden Engel zu schauen. Keines Menschen Seele ist allein. Laokoon frisst die Schlange am Herzen und Tobias hält der Engel an der Hand. Die geistigen Mächte, die den Menschen begleiten, sind als Licht oder als Furcht auf seinem Antlitz sichtbar. Buonarottis körperliche Gestalten, so fest, so weiß und greifbar wirklich, werden unweigerlich als Ausdruck oder Behausung einer unendlichen, unsichtbaren Macht empfunden. So beginnt der Erdboden des Adam in der Sistina zu brennen. So bricht die Gestaltung des Weibes als Anbetung aus Adams Schlaf hervor. So rasten über uns, gebannt in ihre irdische Gestalt, die zwölf gewaltigen Ströme des Gottesgeistes. Die, durch welche die Verheißung und Gegenwart Gottes herniederkam, von Eva bis hin zu Maria, harren im Schatten der Zukunft; eine jede getreu und gesammelt in ihrer Erwartung, stille vorausschauend von ihrem steinernen Throne, — Bausteine des Gotteswortes.

Nicht nur die Schreckensscharen, von der Erde aufgejagt durch die Winde aus den vier Ecken des Gerichts, sondern jedes Bruchteil, jedes Atom von Stein,

den Michelangelo nur berührt, ward beseelt durch das, wovon das Haar sich sträubt und was den Mund verstummen lässt. Es bleibt uns überlassen, den heiligen Matthäus, der noch nicht aus seinem Sarkophag erstanden, dessen Hände und Füße mit Grabtüchern gebunden, davon zu lösen. Wie geisterhaft seltsam windet sich die Florentiner Pietà und wirft, pyramidal verzerrt, ihren Schmerz- und Todesschatten über das matte purpurne Licht, das sich kreuzt und vergeht in dem düstern Dom von St. Maria del Fiore. Im Bacchus, welch selige Lässigkeit weißer Glieder, pantherhaft doch passiv, in Wonne vergehend, die zwischen den heidnischen Formalismen der Uffizien schon von weitem schimmern und sich in ihrer glänzenden Leichtigkeit wie die tanzenden Wellen des Alpenstromes von seinen eben so weißen Steinen unterscheiden. Und endlich — vielleicht mehr als alles andere, die vier unaussprechlichen Abbilder — nicht von Nacht und Tag, nicht von Abend und Morgen, sondern vom Scheiden und Auferstehen, von Dämmerung und Klarheit der Menschenseele; und das Gespenst in dem Schatten der Nische darüber; diese alle und alles sonst, das ich von ihm gestaltet nennen könnte, tragen in sich dieselbe unerklärliche Gewalt, die sie ausüben.

Unerklärlich, — denn sie sind aus einer schier übermenschlichen Konzeption der Fantasie hervorgegangen, deren Wegen wir nicht folgen können und zu der wir nicht hingelangen. Sie legt die unendliche tiefste

Wurzel des Menschendaseins bloß, kraft welcher es aus dem Unsichtbaren herauswächst, das in Gott gegründet ist.

Es ist der Vorzug der Fantasie, dass sie durch Intuition und Intensität des Blicks (nicht durch Kritisieren, sondern ihre autoritativ erschließende und enthüllende Kraft) die Wahrheit wesentlicher erfasst als an der Oberfläche der Dinge liegt. Es ist einerlei, wie man diese Fähigkeit benennt. Ich verstehe darunter den unersättlichen Durst nach Wahrheit und den Willen zur Wahrheit. Sie begehrt keine Nahrung, kein Entzücken, sie kennt keine Sorge als die Wahrheit. Sie blickt hinter Masken und zerstreut die Nebel. Kein noch so täuschender Schein, kein Ansehen der Majestät kann sie verlocken. Die Unfähigkeit, betrogen zu werden, ist erste Bedingung ihres Daseins. Obwohl sie zeitweilig bei dem Spiel des Geistes verweilt und es verdichtet, liegt es ihr ob, die fernsten Grenzen zu erreichen, die den Möglichkeiten auch der erfundenen Schöpfung gesetzt sind.

Die so geartete Fantasie ist in nicht geringem Grade abhängig von der Schärfe moralischer Emotion, tatsächlich kann alle moralische Wahrheit nur derart erfasst werden —, und es ist allgemein wahrnehmbar, dass aller wahren und tiefen Empfindung Fantasie eignet, sowohl nach Konzeption wie Ausdrucksform, dass die geistige Einsicht geschärfter wird durch jeden vollen Herzschlag. Daher wirkt jeder Egoismus, alle selbstsüchtige Sorge und Rücksicht allmählich

zerstörend auf die Fantasie; denn ihr Spiel wie ihre Macht beruhen darauf, inwieweit wir uns selbst vergessen und gleich den Geistern Besessener in die Leiber der Dinge um uns her eingehen können.

Da das Leben der Fantasie auf dem Entdecken der Wahrheit beruht, kann sie keine Achtung vor Behauptungen und Ansichten hegen. Ihrer Erkenntnis gewiss, sobald sie etwas wahrhaft gefunden hat; ruhelos und gequält, nur wenn sie diese nicht erlangt, ist ihr Bewusstsein von Erfolg oder Fehlschlagen zu akut, um durch Lob oder Tadel berührt zu werden. Sie begehrt Verständnis und kann es entbehren; sie ist Meinungen gegenüber achtlos; nicht in Hochmut, sondern weil sie sich des Gesetzes ihres Tuns und des Objekts ihres Ziels bewusst ist und sich darin nicht irren kann. Es ist endlich offenbar, dass die Fantasie gleich der theoretisch-ästhetischen Fähigkeit ihre Nahrung aus der äußeren Natur gewinnen muss. Ich betone dies, da viele hochbegabte Maler der Welt verloren gehen, weil sie den rastlosen Verdrehungen der Geistreichigkeit in ihrem Käfig erlaubt haben, an Stelle einer gesunden und erhebenden Tätigkeit in den Gefilden der Natur zu treten. Die Männer der höchsten Fantasie studierten am gründlichsten und dürsteten am meisten nach neuer Erkenntnis. Die Geistreichigkeit spielt wie ein Eichhörnchen in seinem runden Käfig und ist glücklich darin. Die Fantasie aber ist ein Pilger auf Erden und ihre Heimat ist der Himmel. Schließe sie aus von den

Gefilden der himmlischen Berge, sperre sie ab von dem Atem ihrer hohen, sonndurchglühten Luft, und du könntest eben so gut den letzten Riegel des Hungerturms hinter ihr vorschieben und die Schlüssel der Obhut der wildesten Welle, die Capraja und Gorgonen umspült, übergeben.

III

VON FANTASIE DER ANSCHAUUNG

Die Fantasie der Anschauung ist nicht ein Wesensteil, vielmehr eine Eigenschaft oder ein Modus dieser Geisteskraft. Denn im Eindringen und Kombinieren entwickelt sie ihre trennenden und charakteristischen Attribute vollständig. In ihrer Anschauung wendet sie sich dagegen stärker an unsere Wahrnehmung und bekundet ihre Gegenwart deutlicher als in jenen mächtigen aber verborgeneren Wirkungen, in denen ihr Leben pulsiert.

Unsere Untersuchung der associativen Fantasie ergab, dass ihre erste oder einfache Anschauung so deutlich sei in Abwesenheit wie in Gegenwart des betreffenden Objekts. Dies ist, glaube ich, aber tatsächlich nie der Fall, noch wird die Fantasie immer durch eine so deutliche Anschauung charakterisiert. Viele Menschen haben das glückliche Talent aus der Erinnerung zu zeichnen ohne je einen Gedanken zu produzieren, noch eine Empfindung zu erwecken.

Die Anschauung der Fantasie, wie sie dem gewöhnlichen Verständnis eignet, gewinnt Wert und Kostbarkeit aus ihrer Unbestimmtheit. Es liegt ein unwiderstehlicher Zauber in der Erinnerung und Vorausempfindung schöner Erlebnisse; sonniger und vergeistigter als ihre Gegenwart. Diese kann uns übersättigen und selbst übermüden, nie aber ihre Vorstellung in der Fantasie. Es verlangt sogar Selbstdisziplin, damit die Seele nicht in eine krankhafte Unzufriedenheit mit allem, was sie augenblicklich besitzt, verfalle, und nicht beständig nach Dingen verlange, die fern sind.

Und doch schreibe ich diesen Zauber nicht bloß der Unbestimmtheit der Anschauung zu. Denn Erlebnisse, die uns als tatsächliche Gegenwart Schmerzen verursachten, können in unserer Vorstellung einen erhabenen Eindruck zurücklassen, — soweit sie erhaben waren — während die Erinnerung an ihre sinnliche Unannehmlichkeit verschwunden ist. So können fürchterliche Umstände in Worten geschildert werden, wie oft bei Homer und Spenser, die keinen Augenblick in Wirklichkeit oder auf der Leinwand erträglich wären. Außer dieser sänftigenden, verklärenden Wirkung, vermag die Vorstellungskraft viele Dinge ganz aus ihrer Anschauung auszuscheiden und nur solche zurückzubehalten, von denen das *meminisse juvabit* gilt. Das macht das Bereich der Erinnerung zu etwas so entzückendem. Aber von Dingen, die an sich schön sind, halte ich Undeutlichkeit nicht für

einen Vorzug, vielmehr je heller sie werden, desto besser. Der besondere Zauber dieser Anschauungen liegt vielmehr in der Art, wie wir sie erfassen und mit einander verschmelzen, als in ihrer Dunkelheit. Wir rufen uns nicht nur ein Moment einer angenehmen Erinnerung, eines glücklichen Tages zurück; jede einzelne Vorstellung ruft deren vielmehr ein ganzes Gedränge wach, das die anderen Herrlichkeiten alle, mit denen sie verbunden war, in sich fasst und abschattet. Auf jeden Moment konzentrieren wir den Inbegriff des Tages. Und oft, selbst wenn uns die wirklichen Umstände nicht im einzelnen lebendig werden — ihr Empfinden und ihre Freude kehren uns wieder, wir wissen nicht wie. Mit einer Art fruchtbaren Brennspiegels lenken wir den Sonnenschein des ganzen Tages und den vollen Glanz des ganzen Morgens auf jede Einzelheit, die wir nacheinander durchleben. Dazu tritt eine lebhaftere Tätigkeit des Geistes, denn das willkürliche und spielende Ergreifen der Punkte, die ihm frommen, und sein Hin- und Herspringen fördern, — wodurch es sich von der einfachen Vorstellung unterscheidet — lässt sich leichter in der Erinnerung als in der Gegenwart der Dinge ausüben. Wie dies aber auch geschehe — und vieles kann ich mir nicht einfach aus der Vorstellung erklären — so viel ist mir klar: diese Vorgänge, was sie auch seien, sind der bildenden Kunst nicht zugänglich. Denn alle Kunst ist in gewissem Sinne Verwirklichung. Sei es auch die

Verwirklichung von Dämmerung und Unbestimmtheit, die aber doch von der bloßen Vorstellung von Dämmerung und Unbestimmtheit abweichen muss, so dass Emotionen, die absolut auf unvollkommener Anschauung beruhen, wie das Grausen das Miltons ‚Tod' erregt, nicht von der bildenden Kunst dargestellt werden können. Sie kann sich nur mit Dingen befassen, die Form haben, und hebt durch ihre Berührung den Schrecken wie den Zauber dessen auf, das keine Form hat.

Aber auf dieser Unbestimmtheit, die an sich verhältnismäßig wertlos und unwirksam ist, beruht die Wirkung der kontemplativen Fantasie, in der die Herrlichkeit dieser Kraft sich vollendet. Indem sie das Subjekt seiner materiellen und körperlichen Gestalt entkleidet, und nur die seiner Qualitäten ins Auge fasst, die ihrem Zwecke frommen, schweißt sie diese zu Formen und Gruppen zusammen, wie es ihr beliebt, und verleiht ihrem abstrakten Sein Konsistenz und Wirklichkeit, indem sie ihnen ein Bild gleichsam aufprägt, das einem anderen Bereiche entlehnt ist. Haben sie aber erst diese Münzung erlangt, dann sind sie durch die eigentümliche Verbindung in der erwünschten besondern Prägung gangbar.

So ist in Miltons Beschreibung des Satans: ‚Er brannte wie ein Komet' die körperliche Gestalt des Engels aufgehoben; das Entflammen des gestaltlosen Geistes ist an sich betrachtet und mit der Macht des Bösen zu einer furchtbaren abstrakten Vorstellung

verschmolzen, und um ihr Dauer und Deutlichkeit zu verleihen, zu dem Bilde des Kometen ausgemünzt, ‚der die unermessliche Strecke bis Ophiuchus hin überflammt'. Dies ginge nicht, wäre das Bild des Kometen nicht in gewissem Maße selbst undeutlich und schreckenerregender Ausdehnung fähig, voll Drohen und Furchtbarkeit. In der Schilderung von Satans Sturz fasst die Fantasie Donner, Widerstand und wuchtigen Fall zusammen, trennt sie von der äußeren Gestalt und bindet sie mit Hilfe des Bildes von dem halb versunkenen Berge wieder zusammen. Auch dies wäre ungeeignet, wenn nicht undeutlich und ohne die herrliche Beigabe des ‚mit all seinen Tannen', wodurch die herabstürzende Gewalt Leben und ihre Feindschaft speerartige Wirkung erzielt. Satans Sturz erscheint nicht als völliger Untergang, nur als ein Versinken, wobei die Tannen in ihrer Einheit und dräuenden Dunkelheit über dem abschüssigen Abgrund aufrecht stehen bleiben.

Die dritte Tätigkeit der Geistreichigkeit, von der wir schon gesagt, sie sei dieser Seite der Fantasie untergeordnet, ist die höchste, deren sie fähig ist.

Wie die Fantasie erschaut sie in den Dingen anderes als nur den Tatbestand; aber die Suggestionen, denen sie folgt, brauchen dem Ding, das sie betrachtet, nicht wesentlich zu sein. Die Bilder, die ihr dadurch erweckt werden, können vielmehr, statt die Sache zu erläutern, davon ablenken und den Strom des betrachtenden Empfindens ableiten. Schon in der Art ihrer

Wirkung, die der Fantasie parallel ist, sehen wir sie bei äußeren Zügen verweilen, während die edlere Schwestergabe in das Wesen eindringt. Wenn nun beide, von dem aus, was sie an ihrem Objekt unmittelbar sehen und erkennen, Bilder heraufbeschwören, die es erläutern oder erheben, so entbietet die Geistreichigkeit natürlich solche, die lediglich auf äußerer Verwandtschaft beruhen und kein tieferes Verständnis erwecken. Die Fantasie dagegen bringt durch jeden Geist, den sie erweckt, Kunde aus dem Hause der Gefangenschaft und verliert darum nie ihre Macht über das Herz, noch die Einheit ihrer Empfindung. Aber die anschauende, betrachtende Geistreichigkeit ist anders und vornehmer, als wenn sie nur Ähnlichkeiten zu erhaschen sucht. Kontemplativ glaubt sie wirklich an die Wahrheit der Vision, die sie heraufbeschworen, verliert die Aktualität aus den Augen und schaut das neue Geisteskind gläubig und ernsthaft an. Wie wir sie früher sahen, berief sie kein Geistesbild, sondern fing nur die lebendige Wirklichkeit ein, oder eine dem wirklichen Ding entsprechende Ähnlichkeit. Nicht als wären diese Vorgänge zu trennen, denn die Geistreichigkeit geht allmählich von dem bloßen lebendigen Schauen der Wirklichkeit und der geistreichen Suggestion dessen was ihr ähnelt, über zu dem geistigen Schauen dessen, was unwirklich ist. Hierdurch, und in dem Verhältnis wie ihr Empfinden erwacht, erhebt sie sich zur Fantasie und gewinnt Teil an ihr. Denn beide sind

beständig vereint und es gilt daher stets die fühllose Seite der Geistreichigkeit von der fühlenden der Fantasie zu unterscheiden.

[Ruskin erläutert nun an mannigfaltigen Beispielen aus der englischen Poesie die verschiedene Art beider Fähigkeiten sich zu äußern. Da aber die einzelnen Worte, auf die es im Zusammenhange ankommt, in der Übersetzung nicht genau denselben Sinn wiedergeben, folgen hier wenige erläuternde Beispiele aus der deutschen Poesie.
In Goethes Versen aus dem West-östlichen Divan:

Ist es möglich Stern der Sterne,
Drück ich endlich dich ans Herz!
Ach, was ist die Nacht der Ferne
Für ein Abgrund, für ein Schmerz!

würde Ruskin die beiden ersten Zeilen als geistreich bezeichnen; denn die durchdringende Fantasie, die ihre Vorstellungen schaut, ist unbeteiligt dabei: der Stern ist in diesem Zusammenhange nur ein auf die Geliebte begrifflich übertragenes Bild, das nicht auf Anschauung beruht. Die beiden letzten Zeilen sind dagegen Ausdruck der eindringenden und anschauenden Fantasie, denn das Gleichnis bringt die Empfindung verstärkt zur Anschauung. In Goethes Lyrik findet man durchgehend Belege für das was Ruskin unter Fantasie der Anschauung versteht. Sie webt überall die Einschlagefäden von Bild und Sache. Man vergleiche

z. B. seine Lieder wie ‚Ueber allen Gipfeln ist Ruh‘; und seine Gedichte wie ‚Harzreise im Winter‘.
Heines: ‚Im Rhein, im heiligen Strome, da spiegelt sich in den Wellen‘ — ist durchweg Ausdruck von Fantasie der Anschauung.
In Conrad Ferdinands ‚Maientag‘ dagegen ist die Fantasie völlig unbeteiligt:

Englein singen aus dem blauen Tag,
Mägdlein singen hinterm Blütenhag,
Jubelnd mit dem ganzen Lenzgesind
Singt mir in vernarbter Brust — ein Kind.

Hier benutzt der Dichter das übertragene Bild als Gleichnis, um seine wiedergewonnene Heiterkeit auszudrücken. Obwohl geistreich, ist ihm das Gleichnis nicht Anschauung geworden, sonst hätte er uns nicht mit der Vorstellung einer vernarbten Brust gequält, in der ein armes Kind auch noch singen muss.]

Überall gründet sich die Fantasie und wendet sich an ein tiefes Gemüt. So treu und ernsthaft sie auch ihren Gegenstand betrachtet, ihn nie aus den Augen lässt, ihn nie verliert, so löst sie doch die äußeren stofflichen Zufälligkeiten von ihm ab und betrachtet ihn in seinem entkörperten Wesen. Ich habe aber, im Widerspruch hierzu, noch nicht genügend jene krankhafte Geistreichigkeit hervorgehoben, die mehr auf nervösem Temperament, als auf geistiger Kraft beruht und in Träumen, Fieber, Wahnsinn und an-

deren krankhaften Zuständen meist eine Quelle gewagter und erfundener Vorstellungen ist. Ebenso die visionären Erscheinungen, die auf physischen Störungen beruhen, durch Leidenschaft hervorgerufen werden und der Tendenz des Geistes entstammen alle einflussreichen Wirkungen zu Gestalten zu bilden wie die Dämonen, Gespenster und Feen aller fantasievollen Völker bezeugen. Und doch sind sie nur Schöpfungen des Geistes oder der Fantasie, wie alle wirklich geschauten und gehörten Dinge. Denn die Nerven reagieren ebensowohl auf innere wie auf äußere Ursachen.

Es bleibt uns nun noch zu untersuchen, inwiefern diese fantasievolle oder abstrakte Vorstellungskraft auf die materielle Kunst des Malers und Bildhauers zu übertragen ist.

Es ist klar, dass die Kühnheit sowohl der Geistreichigkeit als der Fantasie, die sich mit dem körperlichen und geistigen Symbol eines Objekts befasst, sich nicht durch Linien oder Farben ausdrücken lässt; dennoch ist es in bestimmten Grenzen möglich, dem Dargestellten idealen Charakter zu verleihen. Als ich die Bedeutung des Terminus ideal definierte, habe ich auf diese Kräfte hingewiesen. Denn auf ihrer Wirkung beruht der Unterschied der Erzeugnisse hoher Kunst von denen des Realismus.

Farbe und Form lassen sich trennen und gesondert betrachten. Der Bildhauer berücksichtigt die abstrakte Form. Wie weit es möglich wäre, eine Statue durch

Farbe zu vervollkommnen, wage ich hier nicht zu entscheiden. Anerkannte Autoritäten und die Praxis des Altertums sprechen für Farbe; ebenso die Skulpturen des Mittelalters. Die beiden Statuen von Mino da Fiesole in der Kirche St. Catarina in Pisa waren farbig, die Iris der Augen dunkel getönt und das Haar vergoldet, ebenso bei der Madonna in St. Maria della Spina; die Augen der Skulpturen von Orcagna in Or San Michele waren auch gemalt. Es wirkt aber wie ein barbarisches Überbleibsel, und ich habe nie Farben auf festen Formen gesehen, die nicht für mein Gefühl jedes andere Können neutralisiert hätten. Die Terrakotten des Luca della Robbia sind ein peinliches Beispiel dafür, und in niederer Kunst die erhabene Arbeit der Florentiner Mosaiken. Vergoldung ist eher zulässig und wirkt oft lieblich bei seltsam gezeichneten Figuren, wie an der Kanzel von St. Maria Novella, während es die klassischen Ornamente des Simses schädigt. Aber die wahre Größe der Skulptur liegt für mich in weißer Gestalt; dies Gefühl beruht vielleicht mit auf der Schwierigkeit, vielmehr der Unmöglichkeit wirklich edler Farbengebung; aber selbst wenn man die Elgin-Marbles mit Giorgiones Fleischton kolorieren könnte, würde ich lieber darauf verzichten.

Was nun Farbe ohne Form anlangt, so ist sie schwieriger zu erreichen und kaum wünschenswert. Und doch glaube ich, dass zu ihrem vollen Genuss ein gewisses Opfer der Formen verlangt wird; etwa durch

Beschränken der Farbe auf formlosen Juwelenschimmer, wie bei Tintoretto und Bassano; oder Verschwimmen der Außenlinie und dem Ineinanderübergehen verschiedener Töne wie bei Turner; zuweilen auch durch breite Flächen, wie so oft bei Giorgione und Tizian. Inwiefern es dem Maler gelingt jene Berge darzustellen, die der Dichter schaut: ‚ihre Gluten mit dem Zwielicht einend', vermag ich nicht zu sagen. Meines Erachtens lässt sich Farbe nicht abstrakt betrachten. Das Verschwinden der Form in Tizians und Turners Werken ist nicht ideal, sondern stellt die Naturbedingungen dar, unter denen glänzende Farbe sichtbar wird, denn auch in der Natur geht bei sehr lebhaften Farben die Form der Dinge gewissermaßen verloren.

Wiederum lässt sich der wesentliche Charakter, Form und Farbe eines Dinges ausdrücken, ohne seine Textur darzustellen. Reynolds und andere haben viel darüber gesagt, und vielleicht beruht hierauf das, was man in der Malerei den großen Stil nennt.

Vergleiche einen Hund von Landseer mit einem Hunde von Veronese. Der erste hat die äußeren Einzelheiten mit auserlesener Geschicklichkeit und peinlicher Genauigkeit bis auf alle Zufälligkeiten des glänzenden Gelockes herausgearbeitet, die den Schein der Wirklichkeit erwecken können; während der Ton und die Kraft des Sonnenscheins und die Wahrheit des Schattens auf allen Formen vernachlässigt sind. Die Beziehungen des Tieres zum Raum, seine Be-

deutung als Farbenmasse zu Himmel und Erde oder anderen Teilen des Bildes gehen aber völlig verloren. Das ist Realismus auf Kosten der Idealität; eine wesentlich fantasielose Behandlung. Bei Veronese gibt es kein Gelock noch Gekräusel, nicht Glanz noch Schimmer, kaum Haare; bloß ein Typus von Fell, aufgetragen mit ein paar leichten Pinselstrichen. Aber das Wesen des Hundes ist da; der ganze prachtvolle Gattungstypus des Tieres, muskulös und lebendig, das reine sonnige Tageslicht liegt breit auf ihm und vermittelt die wahre harmonische Beziehung seiner Farbe zu aller Farbe um ihn her. Das ist ideale Behandlung.

Dasselbe findet sich in den Werken aller größten Männer, sie heben mehr den Löwen hervor als seine Mähne; das Pferd mehr als sein Fell; auch kommt es ihnen oft mehr darauf an, Licht und Farbe voll und genau auszudrücken, als die Züge genau wiederzugeben; denn warmer Sonnenschein und kräftige, sonnenhelle Farbe sind immer göttlich, einerlei auf welchen Gegenstand sie fallen. Ebenso Schatten und Licht, wenn bedeutend aufgefasst, wie in einer Muschelskizze von Rembrandt, die durch Größe und Idealität der Licht- und Schattenbehandlung erhaben wirkt. Man findet es bei Stillleben häufig . . .

Dinge von verschiedener Bedeutung sind ebenso darstellbar als Gattungswesen wie in symbolischer Gestalt. Beispiele dafür sind die ägyptischen Löwen

im British Museum und der Fisch neben dem Jonas des Michelangelo. Die Fantasie, die hier waltet, finden wir nicht in dem völlig verwirklichten Florentiner Eber, noch in Rafaels Fischzug. Und doch beruht Vornehmheit und Schicklichkeit dieser Typen bei dem einen auf seiner architektonischen Bestimmung und Charakter, und bei dem anderen auf seiner symbolischen Bedeutung. Es würde uns stören, die Formen des ägyptischen Löwen für die Rafaelische Darstellung in Simsons Kampf mit dem Löwen einzutauschen, noch wäre Michelangelos Walfisch erträglich in den Fischnetzen von Genezareth. Derartige Verallgemeinerungen sind demnach nur zulässig, wo die Gestalt nicht das Leben verwirklichen soll, sondern symbolische Bedeutung hat, und als Dekoration oder Träger der Architektur verwandt wird. Dies macht eine typische Form notwendig. Die entgegengesetzte Behandlung kommt drollig zum Ausdruck in Carlo Dolcis St. Petrus im Pitti, den man, nach seinem hervorragenden Hahne mit glänzendem Gefieder und scharlachrotem Kamm, versucht ist für einen Geflügelhändler zu halten. Diese Behandlung der tierischen Form wirkt hier beleidigend durch die kleine und gemeine Art ihrer Verwirklichung. Andere Hände hätten einen wirklichen Hahn würdig behandelt. Dieser Hahn taugt aber nur an den Bratspieß. Man vergleiche damit Tintorettos teils symbolische Behandlung, teils prachtvolle Verwirklichung des übernatürlichen Löwen im Bildnis des Dogen

Loredano vor der Madonna. Er faltet seine mächtigen Schwingen in wolkenhafter Ruhe zusammen, aber man spürt noch die Gewalt der Meerwinde in ihrem Gefieder.

Ich gehe hier nicht auf die Frage ein von dem genauen Grade an Strenge und Abstraktion, welche die Form lebender Dinge in architektonischer Anwendung erheischt . . .

Obwohl ich es nicht als Prinzip hinstellen kann, da der Parthenongiebel gegen mich gerichtet ist wie Ajax Schild —, scheint mir persönlich keine genaue Darstellung tierischer Form als architektonische Dekoration zulässig. Ich sehe viel lieber die Metopen im Elginsaal des Britischen Museums, und das Parthenon ohne sie, als beides vereint. Vom architektonischen Gesichtspunkt aus würde ich nicht eine mächtige Linie der kolossalen, stillen, lebendig-toten Felsenstatuen Ägyptens, mit den schmalen, starren Augen, den Händen auf den steinernen Knien —, nicht eine romantische Fassade mit ihren Porphyrmosaiken undefinierbarer Ungeheuer —, nicht einen gotischen Sims herber Heiliger und grinsender Kobolde — für zehn Parthenongiebel hergeben. Ich könnte einige Gründe für diese scheinbare Barbarei vorbringen, wenn dies der Ort wäre. Jetzt kann ich den Leser nur bitten, die Wirkung der sogenannten barbarischen Mosaiken der Fassade von St. Marco, wie sie uns zum Glück die Treue des guten Gentile Bellini in einem seiner Bilder — jetzt im Venezianischen Museum — auf-

bewahrt hat, zu vergleichen mit ihren wirklich barbarischen Substituten des 17. Jahrhunderts. Ebenso die angeblich vollendeten Skulpturen des Mailänder Domes mit den Statuen der Portale in Chartres. Man halte nur fest, dass ich nicht Roheit und Unwissenheit in der Kunst, sondern feierliche, vergeistigte Abstraktion vertrete; dass alle Ornamentik, die im ganzen nur die Wirkung ausgehauener Steine hervorbringt, wie an Kapitälen und anderen fein ausgeführten Stücken, die Formen sorgfältig nachahmender Natur sein sollten. In dieser Hinsicht sind die Kapitäle der Markuskirche und des Dogenpalastes in Venedig ein Beispiel für alle Architekten der ganzen Welt, in ihrer grenzenlosen Erfindungskraft, unbeirrbaren Eleganz und sorgfältigen Vollendung. Es ist mehr Geist in der Abrundung eines Winkels dieser Kirche, als der ganze Bau einer modernen Kathedrale verlangt.

Endlich betrachten wir die Fantasie der Anschauung in Beziehung zur Übertreibung in der Kunst.

Eine Kolossalstatue ist nicht notwendig eine Übertreibung dessen, was sie darstellt, so wenig wie ein Miniaturgemälde eine Verkleinerung. Sie braucht nicht einen Riesen darzustellen, einen Menschen in großem Maßstabe . . . Aber alle Statuen, die größer sind als die Elgin-Marbles oder Michelangelos Nacht und Morgen, wirken auf unser Auge wie Riesen und sind uns deshalb unangenehm. Der Grad Übertreibung, den Michelangelo anwendet, ist wertvoll, weil

er die Gestalt als Emblem vom Menschen trennt, und den großen Umrisslinien mehr Freiheit gewährt. Michelangelo bildet die Extremitäten immer verhältnismäßig klein, aber verhältnismäßig am kleinsten in seinen größten Werken. Ich schließe das aus dem Vergleiche mit dem Kopf des Theseus der Elgin-Marbles. Solche Anpassungen sind nicht notwendig, wenn es sich um eine visionäre Erscheinung handelt. Da die materiellen Gesetze dabei nicht in Kraft treten, kann die Form sich so weit erstrecken, wie wir wollen; wir müssen dabei nur zwischen der Erscheinung und dem Umfang ihrer Darstellung unterscheiden. Die Leinwand, auf der Sir T. Lawrence seinen Satan ausstreckt, ist nur eine Konzession an die Unfähigkeit. Er könnte größer wirken auf einer nur fußbreiten Fläche.

Eine andere Art Übertreibung findet bei Dingen statt, deren Umfang veränderlich ist, wie bei Wellen und Bergen. Sie lassen sich bis ins Grenzenlose übertreiben, solange die Naturgesetze ihrer Vergrößerung nicht übertreten werden. So ist z. B. die glatte Oberfläche eines sich drei Zoll hoch brechenden Wellengekräusels nicht charakteristisch für die Form einer Sturmwelle, die sich zehn Fuß hoch am Strand überschlägt; noch würde die einfache Übertreibung des bewegten Gerippels der Brise auf einem See die Gestalt der Wellen des atlantischen Ozeans wiedergeben. Je mehr die Natur ihre Massen vergrößert, um so mehr verkleinert sie die Winkel ihrer Stei-

gerungen und vergrößert ihre Teilungen. Wollten wir größere Wellen darstellen als es gibt, dann brauchten wir nur diese Wirkungen zu steigern. In seinem ‚Sklavenschiff' teilt Turner das ganze Meer in zwei enorm anschwellende Massen und verbirgt den Horizont durch eine nur wenig steigende Wassermasse. Das ist intellektuelle Übertreibung.

IV

VOM ÜBERMENSCHLICHEN IDEAL

Die Offenbarung geistiger, übersinnlicher Wesen lässt sich auf vier Arten darstellen.

1. Durch äußere Symbole, Zeichen oder Wirkungen, wie sich Gott Moses kundtat in den Flammen des feurigen Busches und Elias in dem sanften Sausen auf Horeb.

2. Durch Annahme einer Gestalt, die ihnen nicht eigentlich angehört. Der heilige Geist als Taube, die zweite Person der Dreieinigkeit als Lamm. Gott als Engelsgestalt, wie er Abraham, Moses und Hesekiel erschien.

3. Durch Offenbarung der ihnen eignenden Gestalt, die für gewöhnlich unsichtbar ist; wie die den Jüngern erscheinende Gestalt des Auferstandenen bei verschlossenen Türen.

4. Durch ihre Wirkung auf die von ihnen inspirierte

menschliche Gestalt, wie in dem Glanz auf Moses Angesicht.

Wo es sich hierbei überhaupt um eine Gestalt handelt, ist es die Gestalt einer uns bekannten Kreatur, und nicht die einem Geist eigentümlichen. Eine solche vermöchten wir auch gar nicht zu schauen. Wir fragen daher nur nach den Modifikationen, durch welche uns die Kunst diese Kreaturen als Träger der Gottheit, oder engelhafter Wesen, bewusst macht. Dies geschieht auf zweifache Art. Einmal durch äußere Änderungen, die sich mit der wirklichen Natur der Geschöpfe nicht vertragen. Z. B. erscheinen sie in ungeheurer Größe, in unnatürlicher Farbe, aus Gold, Silber oder Flamme bestehend; oder ihre Stofflichkeit ist aufgehoben und sie sind nur noch Licht oder Schatten, Wolke oder Nebel. Oder die Erscheinung wird durch mitwirkende schreckliche Zeichen erläutert, durch seltsame Lichter und Glanz in der Runde. Oder sie erscheint als Verbindung zweier Kreaturen, wie der geflügelte Engel.

Der Eindruck des Übernatürlichen wird ferner erzielt, wenn die wirkliche Gestalt als volle, substantielle Gegenwart, ohne äußere Interpretation allein durch ihre innere Würde zu solcher Höhe wächst, dass es unmöglich ist, sie nicht als übermenschlich zu empfinden. An der Nordseite des Campo Santo in Pisa ist eine Reihe Gemälde aus der alttestamentlichen Geschichte von Benozzo Gozzoli. In den frühesten dieser Bilder sehen wir engelhafte Vergegenwärti-

gungen neben menschlichen Gestalten, die weder durch feierliches Licht noch Spuren der Körperlosigkeit bezeugt werden. Sie wandeln in menschlicher Gestalt im Tageslicht, frei auf Erden, Schulter an Schulter, Hand in Hand mit den Menschen. Und doch wirken sie wie Engel: *they never miss of the angel.*

Wer das darstellen kann, hat den höchsten Gipfel und das äußerste Können idealer Kunst erreicht. Er bedarf fürder weder Wolke, Blitz, Sturm oder geheimnisvoller Schrecken. Sein Werk bleibt bestehen, wenn die Elemente vor Hitze zerschmelzen, die das Firmament erleuchtet, und vor der selbst die Sonne schwarz werden wird wie ein härener Sack.

Welche Mittel können das bewirken?

Wir betrachten zunächst den Ausdruck übernatürlicher Einwirkung auf rein menschliche Gestalten wie Sibyllen und Propheten. Wir sind hier nicht berechtigt, den Ausdruck höchster Veredlung der menschlichen Gestalt zu erwarten. Mehr wäre nicht erreichbar bei einer Personifikation der göttlichen Gegenwart selbst, statt wie hier, der bloßen Gefäße ihrer Offenbarungen. Wo es sich daher nur um Inspiration und nicht um das göttliche oder engelhafte Sein selbst handelt, darf man nie die äußerste Grenze der Schönheit darstellen. Von dieser Reserve und Unterordnung finden sich die lehrreichsten Beweise in Angelicos Werken. Menschlichen Typen verleiht er untergeordnetere Züge, selbst wenn er sie ver-

herrlicht, und die ganze Gewalt seiner Schönheit offenbart er nur in Engeln, in der Madonna und in Christus.

Keine Darstellung Christi ist auch nur teilweise geglückt. Selbst die größten Maler bleiben hier unter ihrem Niveau; besonders Perugino und Fra Angelico. Leonardo hat auf diesem Gebiet das Höchste erreicht; aber vielleicht beruht die Schönheit seines in Mailand befindlichen Christus-Fragmentes eben so sehr auf der Undeutlichkeit, die der Verfall bewirkt hat, als auf seiner ursprünglichen Vollendung. Jedenfalls ist dieses Cenacolo das schönste was wir haben, was man auch von Übermalung und Zerstörung sagen mag. Von kühneren Versuchen, die Gottheit darzustellen, reden wir nicht. Obwohl unwissende Katholiken viele Versuche gemacht haben, die Gottesvorstellung zu verwirklichen — (man denke an die Art, wie Cellini von dem Petschaft für den Papst spricht); — die edleren unter ihnen haben nie etwas anderes beabsichtigt als Symbole darzustellen. Symbole denkbar höchster Art, aber so sehr nur Symbol, wie etwa ein Dreieck oder das Alpha und Omega. Aber auch die skrupulösesten Christen könnten nicht wünschen, die Gewalt, die dies von Michelangelo angewandte Symbol bei Erschaffung Adams und Evas erreicht hat, für ein anderes Substitut einzutauschen.

Darstellung böser Geister ist besonders schwierig, weil die Erhebung der Gestalt zum Geist, das Böse

nicht notwendig zur Erscheinung bringt. Darum sind die größten Maler hier fantastisch geworden und haben alles herbeigezogen, was sie an Bosheit fanden in Hörnern, Hufen und Klauen. Giottos Satan im Campo Santo, dem die Schlange am Herzen nagt, ist schön; ebenso viele Teufel des Orcagna und die des Michelangelo immer. Tintoretto hat in Christi Versuchung mit der ihm eigenen Wahrheit der Erfindung den bösen Geist unter der Gestalt eines lichten Engels dargestellt, dessen Flügel silbern und scharlach schimmern, dessen Züge sinnlich und verräterisch glühen. Es ist interessant, das Ergebnis der Fantasie mit dem gewaltiger Geistreichigkeit, in den Dämonen dieser großen Maler zu vergleichen. Selbst die Nachtgespenster, wie Salvator sie malt, und die einfach widerlichen idiotischen Verzerrungen in den sinnlosen, schreckensbaren Ungeheuern von Bronzino in dem großen Bilde der Uffizien. Hier hat der völlig erfindungslose Maler alles vereint, was greulich ist an hängendem Fleisch, knochigen Gliedern, Kranichhälsen, stierenden Augen und struppigem Haar, und erregt mit dem allen doch nicht so viel wahren Schauder, wie ein Maler von Fantasie in eine Bewegung der Lippen, oder ein Stirnrunzeln legen könnte. Ein schönes Beispiel von der Wirkung, die höhere Wesen durch ihr geistiges Übergewicht auf die Natur ausüben, gibt Giovanni Bellini in seinem heiligen Hieronymus. Der Heilige sitzt auf einem Felsen, seine große Gestalt hebt sich deutlich vom offenen grünen

Himmel ab. Er liest. Ein edler Baum springt aus einem Felsspalt hervor, biegt sich plötzlich zurück, um eine Stütze für das Buch zu bilden, und schießt dann gerade auf gen Himmel. Es liegt etwas Sinniges in dieser gehorsamen Dienstbarkeit der niederen Kreatur; aber die Süße des Gefühls beruht darauf, dass der Dienst als solcher mit den Tatsachen der Natur übereinstimmt. Der Baum ist nicht bewusst, er lauscht nicht auf den Heiligen noch biegt er sich ihm entgegen, wie in Affektation; das wäre nur geistreich, illegitim und wirkungslos. Aber die einfache Biegung des Stammes, der das Buch hält, drückt die wundervolle Unterwerfung des Künstlers unter die wahre Natur des Baumes aus. Sie beruht auf Fantasie und darum ergreift sie.

Nicht oft gehen die frommen Maler so weit. Sie beruhigen sich meist dabei, der Landschaft vollkommene Symmetrie und Ordnung aufzuprägen, die mit der vergeistigten Natur, die sie darstellen wollen, übereinstimmt. Auch verbannen sie alle Anzeichen von Verfall, Verwüstung und Unvollkommenheit, daraus entsteht selbstverständlich ein eigentümlich übernatürlicher Eindruck, denn es gibt keine wirklichen Landschaftsgebilde, die nicht einen Zustand der Entwicklung oder Unvollkommenheit suggerierten. Alle Gebirgsformation ist durch Erschütterung entstanden, und durch Verfall gebildet. Die schöneren Wolkengebilde drohen Sturm; alle Waldkomplexe bilden sich durch Unterschied in Stärke und Wachstum ihrer

Bäume heraus und tragen Zeugnisse ihrer Kämpfe mit unfreundlichen Gewalten. Aus der überirdischen Landschaft ist dies verbannt; ihre Bäume steigen gerade, mit gleichmäßigen Zweigen in die Höhe; man sieht es ihrem leichten, federartigen Laub an, dass Reif, Frost und Sturm es nie berührt haben. Die Berge gipfeln sich in fantastischen Gebilden auf; sie tragen keine Spuren von Gießbächen, Blitzesschaden; zu ihren Füßen keine Abbröcklungen, in ihrem Herzen keine Abgründe. Ihre Meere haben niemals Wellen geschlagen, ihre Himmel sind durchsichtig und nur von leichten, horizontalen, geringelten, weißen Wolken gestreift. Dies hat seinen Grund einesteils im Gefühl, aber auch in Unkenntnis der Naturtatsachen, wie z. B. bei Giotto und seiner Schule. Benozzo Gozzoli, Perugino und Rafael dagegen, befolgen diese Ausdrucksweise prinzipiell. Ein schönes Beispiel sind Gozzolis Fresken im Palast Ricardi, wo hinter den Gruppen anbetender Engel die Landschaft in absoluter Symmetrie aufsteigt; Rosen und Granatäpfel, deren Blätter bis in die kleinsten Adern und Rippen hinein ausgeführt, winden sich vollkommen regelmäßig um zarte Geländer; breite Steinpinien und hohe Zypressen überschatten sie, lichte Vögel schweben unter dem heiteren Himmel hin und her, Engelscharen, Hand in Hand und Flügel an Flügel, gleiten und fliegen durch die Lichtungen des durchsichtigen Waldes. Hinter den menschlichen Gestalten dagegen, hinter der Pracht und Unruhe der

königlichen Prozession die von fernen Bergen herniedersteigt, ändert sich der Charakter der Landschaft. Das Gebirge wird schroffer, mannigfaltigere Hügel unterbrechen den Vordergrund und düstere Schatten lagern ungebrochen unter den Zweigen des Waldes. So bewundernswert mir diese Behandlung der Landschaft auch gegebenen Falls erscheint, so wenig möchte ich zu ihrer Nachahmung raten. Was daran richtig ist, kam aus dem individuellen Gefühl des Künstlers. Es nachzuahmen ohne so zu fühlen, würde peinlich wirken. Wir können nur soweit in ihre Fußtapfen treten, als es mit unserer Naturerkenntnis vereinbar, und unser eigenes Gefühl muss entscheiden, was wir ausscheiden und beibehalten.

Jeder Maler sollte malen was er selbst liebt, und nicht was andere geliebt haben. Ist seine Seele rein und wohllautend gestimmt, so malt er das was lieblich ist; wo nicht, dann kann keine Vorschrift seine Hand leiten. Eine derartig stilisierte Landschaft ist nur unter der Voraussetzung richtig, dass sie den Hintergrund einer übersinnlichen Gegenwart bildet. Als Hintergrund für sterbliche Wesen wäre sie falsch, und als Landschaft an sich, lächerlich. Ferner resultiert ihr Hauptvorzug aus der außerordentlichen Verfeinerung der Natur, deren Einzelheiten mit dem Charakter des ganzen übereinstimmen, von der botanischen Genauigkeit der Blumen an, bis zur Klarheit und Leuchtkraft des Himmels.

Eine andere Art übernatürlichen Charakters lässt

sich durch fast schattenlose Reinheit der Farbe erreichen, die keine andere Dunkelheit gestattet als absolut notwendig, um Formen und Lebendigkeit der Wirkung zu erläutern, und soviel wie möglich, durch Anwendung von Gold, Email und anderen Juwelen noch überboten wird. Ich halte die kleineren Werke von Fra Angelico in dieser Hinsicht für vollendet. So den Glorienschein über den Häuptern aus Strahlen getriebenen Goldes, auf denen das Licht spielt und wechselt, je nachdem der Beschauer sich bewegt, was die reinsten Fleischtöne in dunkles Relief stellt. Farben und Lichter, wie sie durch Emaillieren der Engelflügel erreicht werden, ist durch irgend ein anderes Kunstmittel unerreichbar.

Die Farben der Gewandung sind immer rein, blass blau, rosa, zart grün und braun, aber nie dunkel; die Gesichter von himmlischer Schönheit, leicht errötend. Höheren Grad und Glut dieses Errötens behalten die älteren Meister für Geisterwesen auf, deren Körper das Licht durchdringt. Diese scheinbar kindischen Mittel haben Wert in den Händen eines hohen Meisters, und wirken absurd, wo keine bedeutende Kraft dahinter steht. Vieles derart haben wir wohl aus törichter Überhebung verkannt und abgelehnt, was uns eigentlich hätte entzücken müssen. Ich möchte aber auf noch etwas hinweisen.

Erstens, dass die Ornamente, die Angelico, Giotto und Perugino anwenden, besonders Angelico, immer einen abstrakten Charakter tragen. Es sind weder Dia-

manten, noch Brokate, noch Sammete, noch Goldstickereien, es sind bloße Tupfen von Gold und Farbe, einfache Muster auf ungewebten Gewandungen; die Engelflügel glühen in durchsichtigem Scharlach, Purpur und Bernstein; die goldenen Kreise glänzen in wechselndem Licht, aber sind nicht mit Perlen noch Saphiren besetzt.

Zweitens ist diese Helle der Farbe unzulässig ohne Harmonie. Die frommen Maler dürfen in ihrer Freiheit schattenloser Farbe nicht nachgeahmt werden, wo deren Klarheit nicht wiederzugeben ist. So weit ich die neue deutsche Schule kenne (Overbeck, Veit, Cornelius), scheinen sie mit dem Werte der Farbe als Ausdrucksmittel des Gefühls völlig unbekannt zu sein. Sie glauben, dass Härte, Trockenheit und Undurchsichtigkeit, auf die religiöse Malerei angewandt, deren Tugend ausmache. Und doch sind hier mehr als in jeder anderen Kunst, Klarheit, Leuchtkraft und Intensität der Farbe zum wahren Ausdruck wesentlich. Von den Wänden der Arenakapelle an, in dem Spiel ihrer Regenbogenfarben und leuchtenden Harmonien, bis zu den feierlichen Purpurtönen in Peruginos Fresko im Palazzo Albizzi, kenne ich kein bedeutendes Werk religiöser Kunst, das nicht eben so köstlich in der Farbe wie in anderer Hinsicht wäre. Nur müssen wir das reine, weiße Licht und die zarten Töne des Idealisten sorgfältig von dem goldenen Licht und der tief gestimmten Tonlage der Tizianschen Schule unterscheiden, deren Verdienst es ist,

uns die Größe irdischer Feierlichkeit nahe zu bringen, nicht aber die Herrlichkeit himmlischer Freude. Kommen wir von diesen Nebendingen zur Behandlung der körperlichen Gestalt, so ist es klar, dass was dem menschlichen Leib an typischer Schönheit eignet, ihm in seiner Darstellung als Geisteswesen gewahrt bleiben muss. Die Typen und Proportionen, die sich aus dem Vergleich der edleren Individuen des Geschlechts ergeben, müssen dafür zusammengefasst werden. So die Muskelentwicklung, die zur vollkommenen Schönheit des Körpers gehört. Was aber bloße Kraft ausdrückt, oder was als Resultat anstrengender Arbeit und Übung erscheint, ist unzulässig. Herkulische Formen sind nicht zu vergeistigen, denn das geistige Wesen erscheint erniedrigt, wenn man vermutet, es wirke durch Impulse, die auf Sehnen und Knochen beruhen. Sein Eindruck ist immateriell und ewig und nicht durch Übung zu gewinnen. Im allgemeinen ist es richtig, anatomische Gliederung soviel wie möglich zu verbergen; selbst Michelangelos Anatomie widerstreitet der Göttlichkeit seiner Gestalten. Unter den Händen unbegabter Männer wird der Engel ein anatomisches Präparat. Wiefern es möglich ist, die nackte Gestalt hier zu unterdrücken, wage ich nicht festzustellen. Aber ich halte es für das Beste, sie so weit wie möglich zu verbergen; nicht durch lichte, faltenlose Gewänder, die ihre Linien markieren, sondern durch die strengen Falten gerade herabfallender Gewänder, wie sie vor

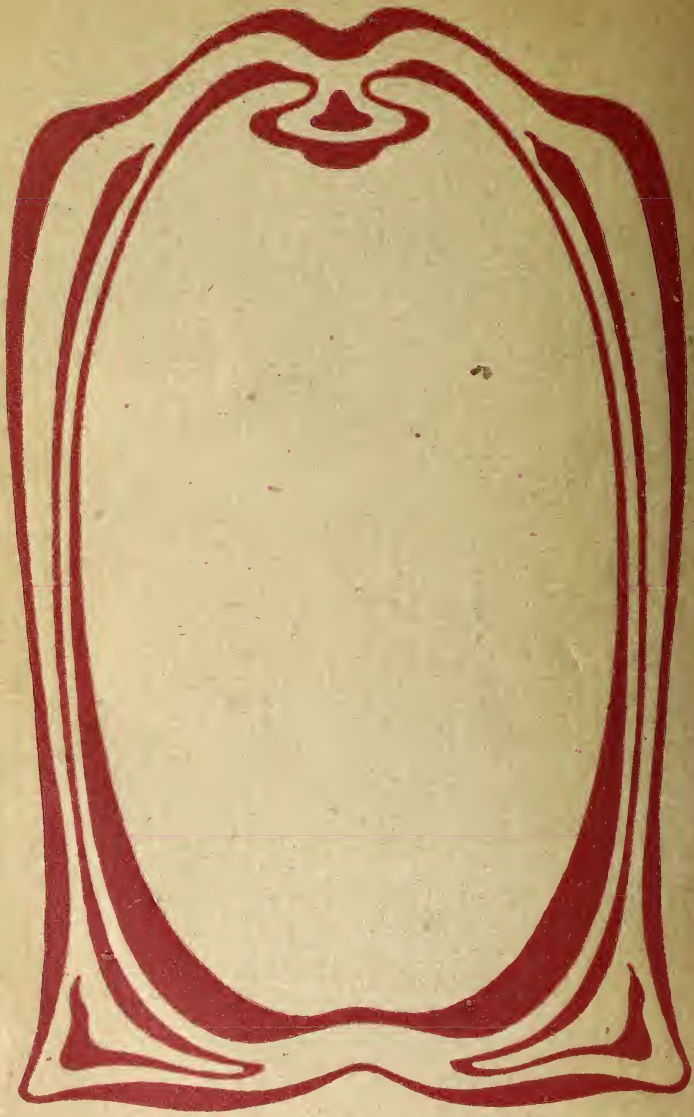
Rafael üblich waren. Ich besinne mich auf keinen nackten Engel, der nicht knabenhaft, kindisch oder unvergeistigt wirkte. Selbst Fra Bartolommeos Engel könnte man auf den Bildern in Lucca entbehren. Später ist der Himmel förmlich bedeckt mit strampelnden Säuglingen. Die von Domenichino in der Madonna del Rosario und dem Martyrium der heiligen Agnes sind besonders verletzend: Studien nacktbeiniger Kinder, die heulen und sich in Rauchsäulen wälzen. Bei den späteren Malern herrscht volle Konfusion zwischen Engeln und Amoretten. Symmetrie und Ruhe sind für übersinnliche Erscheinungen von besonderem Wert. Sie werden von allen großen Malern gesucht, und z. B. in Anordnung des Haares berücksichtigt. Es darf weder flattern noch wallen, nur in regelmäßigen Locken fallen; oft, wie bei dem Jesuskinde von Fra Angelico, ist es an der Stirn in skulpturelIer Strenge gefasst. Masaccios Engel in Petri Befreiung, groß in Zügen und Bewegung, verliert an Übersinnlichkeit, weil der Maler etwas zu viel von seinem eigenen Charakter in das Haar gelegt und es nicht geordnet hat.

Von der erhebenden Macht der Ruhe habe ich für jetzt genug gesagt, obwohl ich ihre christliche Bedeutung im Gegensatz zum heidnischen Ideal — nicht hervorgehoben habe. Doch kenne ich keine antike Statue, deren Züge Erhebung der Seele ausdrückten, oder ein einziges enthusiastisches, selbstverleugnendes Verlangen; noch weniger eine Wahrheit der Em-

pfindung, welche den Eindruck des Übersinnlichen machte. Ich kenne nichts Ungeistigeres in dem ganzen Gebiet der Kunst als den Apollo von Belvedere. Wie er die Finger der rechten Hand erhebt, aus Freude darüber dass sein Pfeil getroffen, wäre schon in einem Fürsten gemein, vielmehr in einer Gottheit. Sandalen heben die Göttlichkeit des Fußes auf, und seine Lippe kräuselt sich in todbringender Leidenschaft.

Der Grieche besaß nicht die Anschauung eines übersinnlichen Geistes. Er wusste nichts mit einem Wesen ohne Glieder anzufangen. Sein Gott ist ein räumlicher Gott, der spricht, etwas betreibt und auf Reisen geht. Wenn er jemals von einer wahren Empfindung der unsichtbaren Mächte um ihn her ergriffen war, so war es auf dem Schlachtfeld. Es ist etwas in dem Nahen des Todesschattens, etwas in der ehrfürchtigen Erfüllung einer todbringenden Pflicht, die Gott wahrhaft, wenn auch dunkel offenbart. Jene Erscheinung auf dem Schlachtfeld von Platää ist nicht nur Aberglaube. Die beiden weißen Gestalten, die über die Ebene von Delphi loderten, als das Erdbeben und das Feuer vom Himmel Befehl vom Olymp brachten, waren mehr als Sonnenstrahlen in dem Staub des Schlachtgetümmels. Die heilige Wolke, die als leuchtende Lanze und Triumphgesang herniederging und über den Masten von Salamis brütete, war mehr als Morgennebel über den Oliven. Und doch, was waren des Griechen Vorstellungen von seinem Schlachtengott?

In seinem Erscheinen offenbarte sich keine Geistesmacht. Er war ein Wesen von irdischer Kraft und menschlicher Leidenschaft, von zugreifenden Armen und verwundbarem Fleisch. Setzen wir an Großem, das aus dem Traum und Meißel der Heiden hervorgegangen ist, was wir wollen, neben den Heerführer der christlichen Kirche, den Erzengel Michael. Nicht Miltons Erzengel mit ‚feindlicher Stirn und entflammten Zügen'; selbst da nicht, wo er die Hügel des Paradieses königlich ersteigt. Nicht Rafaels heiligen Michael, mit ausgebreiteten Flügeln und gezücktem Speer. Aber Peruginos, mit dem unbefleckten, dreifachen Helmbusch, die Hand auf dem gekreuzten Schwert, der Gürtel der Wahrheit seine unbefleckte Rüstung umgürtend. Gott hat ihm seine Macht übertragen; unwiderstehlicher Glanz ist über ihn gebreitet. Es sind nicht Linien irdischer Kraft, keine Spur irdischen Zorns in seinen Zügen. Vertrauensvoll, gedankenvoll, furchtlos, aber liebeerfüllt, unfähig andern Sieg zu erringen als den ewiger Ruhe, ist er nur Gefäß und Werkzeug göttlicher Allmacht. Vom Lichte des Siegers erfüllt wie von einer Wolke, liegt der Staub irdischer Gewalten und Herzogtümer unter seinen Füßen. Sein geistiges Ohr vernimmt das Brüllen der Hölle nur wie das Sausen einer Meermuschel vom fernen Gestade. Vergeblich den Vergleich weiter zu spinnen. Beide Kunstarten haben nichts gemein, und das Gebiet der heiligen Geschichte, Wesen und Ziel christlicher Empfindung

sind zu weit und zu hoch, um in einer andern Sphäre oder Ordnung der Dinge in die Anschauung zu treten. Sie überragen alle anderen Bereiche, wie das Himmelsgewölbe die Erde. Mit was sollen wir die Typen der heiligen Märtyrer vergleichen; den heiligen Stephanus von Fra Bartolommeo, dessen friedliche Stirn ein Diade mvon Steinen krönt; oder Rafaels heilige Katharine, die gen Himmel, in den Anbruch des ewigen Tages blickt? die Lippen halbgeöffnet in momentanem Ruhen von ihrer Pein. Mit wem die Madonnen von Francia und Pinturicchio, in denen die Farben des Morgens und die Feierlichkeit des Abends, das Glück erfüllter Verheißung und der Schmerz des schwertdurchbohrten Herzens zu einer Leuchte unaussprechlicher menschlicher Liebe entfacht sind? mit was die Engelchöre Angelicos? die Flammen auf ihren weißen Stirnen leuchten heller, wenn sie sich bewegen, und die Strahlen ihrer purpurnen Flügel glänzen, wie viele Sonnen auf tiefer See. Sie lauschen dem Wechselgesang, den Posaunenklängen und der Antwort, die von Psalter und Harfe aus der endlosen Tiefe und von allen Sterngestaden des Himmels erschallt.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00653 1731